

Friends of the
La Jolla
Library

Month

50 cents



JUNG, ALQUIMIA,
ESCRITURA y ARTES
PLÁSTICAS

ENSAYOS CRÍTICOS

QUELI PARIENTE-AHMED

GEORGES ZANUN
EDITORES

COEDICIÓN CON EL INSTITUTO LITERARIO
Y CULTURAL HISPÁNICO



QUELI PARIENTE-AHMED

Nació en Monteros, Tucumán, Argentina. Realizó su carrera de Inglés en la Universidad de Tucumán. Fue becada por el *International Institute of Education* para estudiar Literatura Inglesa y Norteamericana en la *University of New Mexico*, Albuquerque, estado de New Mexico, EE UU. Obtuvo su título de Profesora de Inglés, Instituto del Profesorado San Miguel, Tucumán, Arg.; *Master of Arts*, Inglés/*Speech*, *Kansas State University*, con subespecialización en Literatura Indo-Pakistaní y doctorado en Letras (Ph.D.) *University of New Mexico*, EE UU con sub especialización en Lit. Luso-Brasileña. Su texto *La Alquimia en Abaddón el Exterminador* (Victoria BC, Canadá: Trafford, 2002) está disponible en 22 universidades norteamericanas y europeas.

(continúa en la otra solapa)



HOMENAJE
A OLIVERIO GIRONDO
EN CONMEMORACIÓN
DEL CINCUENTENARIO
DE SU FALLECIMIENTO
(1891-1967)





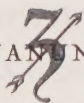
COEDICIÓN CON EL INSTITUTO
LITERARIO Y CULTURAL
HISPÁNICO

QUELI PARIENTE-AHMED Ph.D

JUNG, ALQUIMIA, ESCRITURA
Y ARTES PLÁSTICAS:
ENSAYOS CRÍTICOS



GEORGES ZANUN EDITORES



CIUDAD AUTÓNOMA
DE BUENOS AIRES
MMXVII

Imagen de Tapa:

Gabriel Acosta (<http://gabrielo-art.blogspot.com.ar>)

[Véanse características y comentario sobre la imagen (QPA), en pág. 267]

Viñetas y letras capitulares:

Intervención digital de Mario Cozzi sobre imágenes
de la tradición alquímica y diseños utilizados
en la segunda mitad del siglo XVII.

*Puesta en valor de las ilustraciones,
diseño de interiores y de tapa
y cuidado de la edición:*

MARIO COZZI

*

Pariente-Ahmed, Queli

Jung, Alquimia, escritura y artes plásticas : ensayos críticos / Queli Pariente-Ahmed ; editor literario Mario Cozzi. - 1a ed ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Georges Zanun Editores ; Westminster, CA : Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2017.

272 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-1614-26-4

1. Psicología Jungiana. 2. Ensayo Psicológico. I. Cozzi, Mario, ed. Lit. II. Título.
CDD 150

© 2017 by Queli Pariente-Ahmed
quelipariente@yahoo.com

© 2017 by Georges Zanun Editores
Caracas 1091 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
gzanun@gmail.com

Impreso en Argentina • *Printed in Argentina*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Reservados todos los derechos.



LA MEMORIA DE MI HERMANO

JOSÉ MOISÉS PARIENTE

(8 DE FEBRERO 1922 - 13 DE SEPTIEMBRE 2015)

A MI PRIMERA ALQUIMISTA,

MI MADRE, LUISA DELFINA AGOTE DE PARIENTE

(19 DE AGOSTO 1901 - 12 DE OCTUBRE 1967)





RECONOCIMIENTO



LA DRA. JUANA ARANCIBIA –INCOMPARABLE SOROR MYSTICA [HERMANA EN EL MISTERIO]–, DIRECTORA FUNDADORA DEL INSTITUTO LITERARIO Y CULTURAL HISPÁNICO Y DE SU ANUARIO ALBA DE AMÉRICA.

AL EDITOR MARIO COZZI, POR SU GRAN APOYO, SU ENTUSIASMO, SU METICULOSO TRABAJO Y SU AMISTAD A TRAVÉS DE TODOS ESTOS AÑOS.

A LOS AUTORES Y EDITORIALES POR EL PERMISO PARA INCLUIR IMÁGENES Y COMENTARIOS Y RECONOZCO, UNA VEZ MÁS, LA GENEROSIDAD DE LA UNIVERSIDAD DE PRINCETON, CUYA EDITORIAL *PRINCETON PRESS* FUE LA PRIMERA EN LOS AÑOS NOVENTA EN PERMITIRME REPRODUCIR LAS ILUSTRACIONES ALQUÍMICAS EN MIS ESTUDIOS ACADÉMICOS SIN COSTO ALGUNO.

A MARIO SÁBATO, HIJO DEL ESCRITOR Y A SU SOBRINA ISABEL POR LA PRONTITUD Y GENEROSIDAD CON LA QUE ACCEDIERON A MI PEDIDO DE INCLUIR EL ARTE PLÁSTICO SABATIANO EN MI ÚLTIMO LIBRO EN HOMENAJE AL VENERADO ESCRITOR.

A SUSANA LANGE, SOBRINA DEL ESCRITOR OLIVERIO GIRONDO, POR EL ESPONTÁNEO APOYO Y CÁLIDA RECEPCIÓN QUE DIO A MI PEDIDO DE INCLUIR EN ESTE TEXTO LAS CUATRO IMÁGENES SOLICITADAS DE LA PLÁSTICA DE SU ADMIRABLE ANCESTRO.

A MI ESPOSO NASIR Y A NUESTROS HIJOS MICHAEL Y SHANNON, NIETOS LARISSA Y JOHN Y BIZNIETA LOLA CAMILLE, FAMILIARES, AMIGOS Y COLEGAS.

Y, COMO SE DICE EN INGLÉS, “*LAST BUT NOT LEAST*” O COMO DIRÍA CARMELO GARIANO, “A LA POSTRE EL POSTRE”, A DIEGO, NIETO DEL MAESTRO ERNESTO SABATO, POR LA VISITA ORGANIZADA POR SU PADRE –Y GUIADA

POR ÉL– A LA CASA DE SABATO EL 7 DE FEBRERO DE 2015, QUE

ME PERMITIÓ CONOCER EL ENTORNO DEL ENTRAÑABLE

AUTOR Y ADMIRAR SU PLÁSTICA

EN PERSONA.



RECONOCIMIENTO

Yo, el infrascripto, don Juan de Dios, de la ciudad de Santiago, Chile, por el presente certifico y reconozco que el Sr. don Juan de Dios, de la misma ciudad, es el legítimo propietario de la finca que se describe a continuación, y que la misma se encuentra libre de toda carga y gravamen.

La finca que se describe es una parcela de terreno que se encuentra situada en la comuna de Santiago, y que tiene una extensión de ochenta y cinco (85) metros cuadrados. La misma se encuentra rodeada por las calles de San Francisco y de San Pedro, y por el terreno de don Juan de Dios, de la misma ciudad.

La finca que se describe es la misma que se encuentra inscrita en el Libro de Registro de la Propiedad, tomo 1, folio 123, y que tiene un número de inscripción de 123456.

En fe de lo cual, yo, el infrascripto, don Juan de Dios, de la ciudad de Santiago, Chile, he firmado y sellado el presente documento en la ciudad de Santiago, Chile, a los diez días del mes de mayo del año de mil noventa y ocho.



Yo, el Sr. don Juan de Dios, de la ciudad de Santiago, Chile, he firmado y sellado el presente documento en la ciudad de Santiago, Chile, a los diez días del mes de mayo del año de mil noventa y ocho.



CONTENIDO

PRÓLOGO.....	13
INTRODUCCIÓN	
I. La Alquimia y Carl Gustav Jung.....	27
II. La Alquimia como instrumento de crítica literaria.....	43
III. Etapas y procesos alquímicos: <i>nigredo/albedo/rubedo</i> ..	45
IV. La mujer, <i>soror mystica</i> [hermana en el misterio] en la Alquimia.....	55
ALQUIMIA SUBYACENTE EN LA ESCRITURA Y PLÁSTICA EN VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA DE OLIVERIO GIRONDO	
I. Introducción	65
II. La Vanguardia, breve definición	69
III. Exégesis alquímica de la carta-prólogo en <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i>	70
IV. Exégesis alquímico-vanguardista en poemas y plástica en <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i>	77
V. Coniunctio alquímica entre el “Nocturno” de José Asunción Silva y el “Nocturno” y “Otro Nocturno” de Oliverio Girondo.....	87
VI. La música en el <i>opus</i> girondiano.....	105
VII. Conclusión.....	107

MAGIA ALQUÍMICA EN EL GRAN OPUS DE GABRIEL ACOSTA

I. Introducción.....	113
II. Gabriel Acosta y “A la partida de mi entrañable amigo Pedro Raúl Sánchez”.....	119
III. Gabriel Acosta y <i>Poemas de Bar y de Sombras</i>	126
IV. Aproximación a la <i>coniunctio</i> entre poesía y artes plásticas	133
V. Conclusión.....	142

SINCRONICIDAD E IMAGINACIÓN ACTIVA EN JONATÁS Y MANUELA

DE LUZ ARGENTINA CHIRIBOGA.....	145
---------------------------------	-----

MONSTRUOS Y BELDADES EN LA PINTURA DE ERNESTO SABATO:

UNA VISIÓN ALQUÍMICA

Introducción.....	153
Sección I: Ernesto Sabato, pintor.....	157
Sección II: Naturalezas Muertas y Beldades.....	159
Sección III: Monstruos en la plástica sabatiana.....	163
Sección IV: Virginia Woolf.....	165
Conclusión.....	167

LA LONGISSIMA VIA ALQUÍMICA:

MATRIZ DEL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN DE CARL GUSTAV JUNG.....	171
--	-----

LA PIEDRA FILOSOFAL COMO ELEMENTO UNIFICADOR

DE COINCIDENTIA OPPOSITORUM [RECONCILIACIÓN

DE CONTRARIOS] EN *PORQUE ES DE PIEDRA EL CORAZÓN*

DE TODO DE JUANA ALCIRA ARANCIBIA.....	193
--	-----

OTREDAD CREATIVA EN LA LONGISIMA VIA DE KENNY FITZGERALD

EN SU GRAN OPUS: <i>NIÑO A LA VERA DEL MAR</i>	217
--	-----

ORO VERDE DE CARMELO GARIANO.....	241
-----------------------------------	-----

APÉNDICE: SINCRONICIDADES Y EXPERIENCIAS ONÍRICAS	245
---	-----

OBRAS CITADAS	257
---------------------	-----

OTRAS OBRAS/ ENSAYOS/ RESEÑAS DE LA AUTORA

SOBRE LA ALQUIMIA (1994-2017)	265
-------------------------------------	-----

ACERCA DE LA IMAGEN DE TAPA	267
-----------------------------------	-----

PRÓLOGO





LA ALQUIMIA ES PICTÓRICA EN SU EXPRESIÓN hasta un punto difícil de apreciar en este siglo. El raudal de ilustraciones que muestra el nuevo *Viridarium*, así como los grabados en madera y cobre que adornan tantos tratados de alquimia, brindan elocuente testimonio del talento artístico y habilidosa pericia de estos antiguos trabajadores en este fascinante medio. Las imágenes alquímicas ofrecen sin duda muchos encantos (y quizá una lección) al hombre moderno que se enorgullece de la expresión compacta de sus fórmulas químicas. ¿No es acaso más sugerente, por ejemplo, la idea pictórica de la combinación de los ‘dos sulfuros’ luciendo el disfraz de dos briosos leones, como lo muestra el grabado 57 del poeta Daniel Stolcius, que la enunciación prosaica: $\text{Hg} + \text{S} = \text{Au}$?



The Two Sulphurs

Viridarium Chymicum [El Jardín del Placer de la Química] Stolcius, 1624. Reprinted from *Philosophia Reformata*, Mylius, 1622. (John Read: *Prelude to Chemistry*, xxi en Pariente-Ahmed, *La Alquimia en la Escritura y Pintura de Ernesto Sabato: coniunctio alquímica entre imagen y palabra* 64 (QPA)*)

Como las sincronicidades (coincidencias con trasfondo mítico), según Carl Gustav Jung, juegan un papel substancial en la Alquimia, mi largo viaje con la ciencia precursora de la química se inició en 1992, en el espacio de la biblioteca de la *University of New Mexico*, Albuquerque, EE UU.

El descubrimiento “sincronístico” de la ilustración titulada *The Mountain of the Adepts* (Michelspacher 1654), reproducida en el texto germinal del psicólogo zuriques *Psychology and Alchemy* (Princeton University Press, 1968) fue la catálisis que me llevó a estudiar a Jung y a aplicar la Alquimia como instrumento de análisis literario en mi tesis doctoral *Abaddón el Exterminador y la Alquimia*, University of New Mexico (UNM), Albuquerque, NM, USA, 1994. La imagen mencionada que transcribo en este prólogo “iluminó” mi *longissima via* y me impulsó a estudiar el magnífico *gran opus* del escritor argentino, siguiendo los sorprendentes descubrimientos de Jung sobre la conexión entre la Alquimia y su proceso de individuación psicológica.

La doctora, Tamara Holzapfel, Profesora *emérita*, co-directora de mi comité de tesis doctoral, me había sugerido, como tópico de mi trabajo, una aproximación psicológica a la obra del destacado novelista argentino, Ernesto Sabato (1911-2011).

Después de largas investigaciones sobre los grandes genios del psicoanálisis: Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, y la indagación de las innumerables obras de los fieles y dedicados seguidores del maestro Sabato y dispuesta a no repetir sus enfoques teóricos**, descubrí en la *Montaña de los Adeptos*, la clave alquímica de la obra sabatiana, muy en especial, en lo concerniente a su *gran opus*: *Abaddón el Exterminador* (1973). Esta novela, que, en 1976, se hizo acreedora al premio a la mejor obra extranjera en Francia, es la tercera de la trilogía encabezada por *El Túnel* (1948) y seguida por *Sobre Héroes y Tumbas* (1961).

En 1992, el único estudio extenso que encontré a mi disposición sobre el tema de la Alquimia aplicado a la literatura, fue la obra de Barbara DiBernard, State University of New York, 1980, basada en su tesis doctoral. La *soror mystica* [hermana en el misterio] DiBernard ofrendó su meduloso *opus*: *Alchemy and Finnegans Wake*, a uno de los escritores más herméticos de la literatura universal: James Joyce. Hoy contamos con la valiosa contribución de Richard Callan, cimentada en los principios del psicólogo zuriqués, sobre el *opus* del escritor chileno: *Jung, Alchemy and José Donoso's Novel El Obsceno Pájaro de la Noche* (2000). Y en la plástica, el detallado estudio llevado a cabo por otra erudita *soror mystica*, M. E. Warlick: *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* (2001) ***

Todavía hoy, evoco mi gran júbilo al rememorar las numerosas claves que el talentoso escritor argentino, Ernesto Sabato, brinda al lector para una interpretación de su obra como un *opus* alquímico. Sus palabras corroboraban mi conexión intuitiva del arduo quehacer literario del erudito artista, con el largo y dificultoso camino, la *longissima via* del alquimista en busca del oro, el *lapis* o piedra filosofal. El *adeptus*, –*artifex*, filósofo, *filius philosophorum*, hijo de los filósofos o de Hermes– como solían llamarse, basaba su búsqueda en el mito de Osiris, según el cual, la deidad egipcia yace cautivo en el fondo del mar en un ataúd de plomo donde ha sido arrojado por su hermano Seth. La tarea del *adeptus* era desenterrar la piedra y limpiarla, es decir extraer el oro –a Osiris– del plomo. En términos psicológicos sería convertir nuestras bajezas (el plomo) en el oro presente en el interior de nuestro ser o sea el rescate del *self*.

En el caso de las artes, según la teoría junguiana, la alquimia serviría como una metáfora de la labor creativa. La transformación del plomo en oro sería el equivalente de la transmutación

artística de la vida en arte. Sabato, agudo intelectual faustiano renuncia a la ciencia por no proveerle las respuestas sobre la condición del hombre que busca y se vuelca hacia la literatura y el arte plástico acatando ese llamado de su alma creativa y –como buen *filius philosophorum*– emprende su arduo sendero iniciático, su *longissima via* en pos de su meta, la escritura de su tercera novela: *Abaddón el Exterminador*. Su misión es “desenterrarla”, al igual que el alquimista, desde las entrañas de su *vas*, su atañor creativo, aunque sea, en las palabras del mismo autor en esta novela: “con los ojos vendados, sentía de pronto que lo llevaban al borde de un abismo, en cuyo fondo estaba la clave que lo atormentaba” o a tientas o:

[...] a tropiezos como siempre le sucedía: todo era confuso en su interior, se hacía y se deshacía... Los contornos de los personajes se perfilaban poco a poco, a medida que iban saliendo de la penumbra, cobraban nitidez y luego terminaban por esfumarse, volviendo al dominio de las sombras de donde habían emergido.

Sabato autor/personaje, como se puede apreciar al final de *Abaddón el Exterminador*, cumple con el mandato de su otredad creativa encarnado en el personaje R.: “Cuando no lo hagás por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber”. El “deber” es su compromiso con la literatura, la transformación de su *opus* que incluye no solo sus dos novelas anteriores y su obra ensayística, sino esta que estamos leyendo, que ahora se integran en el ente totalizador que es *Abaddón el Exterminador*:

Es como si fuese un explorador en busca de un tesoro metido en una selva, para llegar a la cual he debido atravesar montañas peligrosas, ríos torrentosos, desiertos. He estado perdido muchas

veces no sabía por donde agarrar. Creo que me salvó nada más que el instinto de vida. Y bien: esa ruta la conozco, al menos la viví, no me enteré por libros de geografía. Pero no sé infinitas cosas que están fuera de esa ruta. Más aún: no me interesan. Solo pude aprender lo que me apasionó de modo vital, lo que tenía que ver con ese tesoro.



93. The mountain of the Adepts. The Temple of the wise ("House of the Gathering" or of "Self Collection"), lit by the sun and moon, stands on the seven stages, surmounted by the phoenix. The temple is hidden in the mountain—a hint that the philosopher's stone lies buried in the earth and must be extracted and cleansed. The zodiac in the back-ground symbolizes the duration of the *opus*, while the four elements indicate wholeness. In foreground, blindfolded man and the investigator who follows his natural instinct.—Michelspacher, *Cabala* (1654) (C.G. Jung, *Psychology and Alchemy* 195, QPA 22).

La montaña de los Adeptos. El templo de los sabios ("Casa del Encuentro" o de la "Compleitud del Self"). Alumbrada por el sol y la luna se erige sobre las siete etapas, coronada por el fénix. El templo está oculto en la montaña —señal de que la piedra filosofal yace enterrada en la tierra y tiene que ser extraída y purificada. El zodiaco en el trasfondo simboliza la duración del *opus*, mientras que los cuatro elementos indican totalidad. En el frente, un hombre con los ojos vendados y el investigador, que sigue sus propios instintos.—

En un espacio venidero, Sabato menciona, entre otros numerosos hijos de Hermes, al genio inglés, físico y matemático, Isaac Newton (1642-1727) y al célebre alquimista médico suizo conocido con el nombre de Paracelso (1493-1541), padre de la medicina moderna y quien, según Jung, fue el primero en usar la palabra “inconsciente”:

Él hablaba de los genuinos, de los iniciados de verdad, de esa cadena de hombres como Paracelso o el conde de Saint-Germain, y hasta el propio Newton. ¿Conocía las ambiguas pero significativas palabras de Newton en la Real Academia? ‘Toda la historia de la Alquimia, al menos la que trascendía hasta nosotros, gente materialista como somos en esta civilización, hablaba de transmutación del cobre en oro y otras paparruchas, meras aplicaciones en todo caso de algo vertiginosamente más profundo. Lo esencial era la transformación del propio investigador, un secreto antiquísimo reservado en cada siglo a uno o dos privilegiados. La Gran Obra.’

[...] Newton pertenecía a esa cadena y lo que declara en sus escritos es apenas la superficie de lo que sabía [...] ‘Esta manera de impregnar el mercurio fue mantenida en secreto por los que sabían y constituye probablemente el pórtico más noble (que la fabricación del oro), algo que no puede ser comunicado sin que el mundo corra un inmenso peligro’. De ahí el lenguaje ambiguo de los alquimistas. Símbolos para iniciados.

Asimismo, apuntamos la alusión al alquimista francés Fulcanelli, autor del *opus* titulado *Le Mystère des Cathédrales et l’interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand-œuvre* (1926) que surge en el diálogo de los dos visitantes alquimistas, binomio de contrarios, Citronenbaum y Molinelli en *Abaddón el Exterminador*:

— ¿Y éste es el hombre que desapareció hace poco? —pregunté.

— Sí, apenas los diarios de todo el mundo empezaron a hablar de la fisión del uranio.

Por último, es de destacar que las raíces alquímicas se remontan a sus dos novelas anteriores. Verbigracia, la conexión alquímica en dos episodios en *El Túnel*. El primero surge en el diálogo trivial de la actante Mimí con el personaje pintor Pablo Castel en la alusión al “moine”, el célebre alquimista alejandrino Zósimo de Panópolis:

— *¡Quelle horreur!* —exclamó Mimí, dirigiendo los ojitos hacia el cielo. Después completó su pensamiento—: Todos parecen *nouveaux riches* de de la conciencia, incluso ese moine ¿cómo se llama? ... *Zozime*.

— ¿Por qué no decís Zósimo, Mimí? A menos que te decidas a decirlo en ruso.

El segundo referente es el intento, también en *El Túnel*, de la pavorosa metamorfosis de Pablo Castel:

Intuí que había caído en una trampa y quise huir. Hice un enorme esfuerzo, pero era tarde: mi cuerpo ya no me obedecía. Me resigné a presenciar lo que iba a pasar, como si fuera un acontecimiento ajeno a mi persona. El hombre aquel comenzó a transformarme en pájaro, en un pájaro de tamaño humano. Empezó por los pies: vi cómo se convertían poco a poco en unas patas de gallo o algo así. Después siguió la transformación de todo el cuerpo, hacia arriba, como sube el agua en un estanque.

De acuerdo con nuestra lectura exegética alquímica, Castel no realiza su transformación en este episodio ni lo hace en esta novela debido a que, como nos advierte el *adeptus* alquimista, para

que la transformación se realice tiene que ser llevada a cabo por el interesado. El actante reconoce que no es él sino el mago el que efectúa la metamorfosis en el episodio citado, y en el siguiente agrega el miedo y la impotencia de no poder expresarse:

Aunque mi propósito era referir el fenómeno con tranquilidad, para no agravar la situación irritando al mago con una reacción demasiado violenta (lo que podría inducirlo a hacer algo todavía peor), comencé a contar todo a gritos. Entonces observé dos hechos asombrosos: la frase que quería pronunciar salió convertida en un áspero chillido de pájaro, un chillido desesperado y extraño, quizá por lo que encerraba de humano; y, lo que era infinitamente peor, mis amigos no oyeron ese chillido, como no habían visto mi cuerpo de gran pájaro [...] Entonces comprendí que nadie, nunca, sabría que yo había sido convertido en pájaro. Estaba perdido para siempre y el secreto iría conmigo a la tumba.

La transformación teriomórfica de nuestro *adeptus* Sabato, llevada a cabo por su homónimo alter ego, se completa en todo su horroroso ritual, en el andrógino Hermes/ Toth/ Mercurius, supremo exponente de la *coniunctio oppositorum* alquímica [reconciliación de contrarios], al final de *Abaddón el Exterminador*:

Sabato observó cómo sus pies se iban transformando en patas de murciélago [...] no pudo dejar de ver con horrenda fascinación las garras de gigantesca rata... arrugada la piel como la de un anciano milenario. Pero luego... lo que más le impresionó fue el surgimiento de las enormes alas cartilaginosa [...] cuando el proceso alcanzó la cabeza y empezó a sentir que se alargaba su hocico [...] su horror alcanzó la máxima e indescriptible intensidad. Durante un tiempo quedó paralizado.

En la plástica Sabato plasma su propia versión del andrógino en su óleo sobre tela titulado “Animosa ancianidad del Señor Demian” (véase QPA 136). Aquí presentamos como apoyo visual los siguientes íconos –símbolos arquetípicos de la *coniunctio oppositorum*–, suprema reconciliación de los contrarios: los referentes masculinos con los femeninos:



Coniunctio as a fantastic monstrosity. Brant, Hexastichon (1503). (Jung, *Psychology and Alchemy* 415, QPA 123).



Ænigma Regis.

*Sie ist geboren der Keyser aller ehrens/
Sein höher mag ober in geboren werden.*

Hermaphrodite with three serpents and one serpent. Below, the three-headed Mercurial dragon.—*Rosarium philosophorum*, in *Artisauriferae* (1593). (Jung, *Psychology and Alchemy* 113, QPA 123)

Es de aclarar que en ningún momento se tuvo la intención de imponer las imágenes alquímicas a la obra del consagrado maestro Sabato. Tampoco hubo el menor designio de restar mérito a la originalidad de su arte. El objetivo fue dilucidar, como se expone tanto en la tesis doctoral de mi autoría (1994), como en mi segundo texto académico (2002) y en mi última obra *La Alquimia en la Escritura y la Pintura de Ernesto Sabato* (2011), ese material alquímico mitológico presente en las insólitas y poderosas imágenes procreadas por el inconsciente personal y colectivo del re-

nombrado autor, a través de todo el imaginario de su creación, tanto literaria como plástica.

El Dr. Dick Gerdes, director de mi comité, me dio la idea de incluir las ilustraciones alquímicas en mi defensa doctoral, consejo que adopté en mis publicaciones posteriores y presentaciones *Power Point*.

Finalmente, me es grato agregar, que la semilla del dios verde Osiris, fue sembrada en un seminario de literatura (University of New Mexico, 1990) al que asistí bajo la dirección del destacado novelista mexicano Gustavo Sainz (1940-2015). Uno de los requisitos de ese seminario consistía en la escritura de un ensayo sobre uno de los escritores latinoamericanos estudiados. Había yo tenido el privilegio de conocer al maestro Sabato –en los años setenta, cuando cursaba mis estudios de postgrado en inglés– durante la visita del autor con su esposa Matilde a la universidad del estado de Kansas (KSU). Escogí entonces como tema de mi estudio, al personaje quizá más tierno de la novelística sabatiana: Carlucho, símbolo, en las palabras del autor de su “metafísica de la esperanza”.

Vayan a mis profesores mencionados y a los dos miembros restantes de mi comité, Dres. Alfred Rodríguez y Antonio Márquez (Departamento de Inglés) mi más profundo agradecimiento. ❧

QUELI PARIENTE-AHMED PH.D

NOTAS

- * Después de concluir *Abaddón el Exterminador*, el maestro Sabato expresó su deseo de utilizar la grafía italiana en su apellido. De aquí en adelante se utilizan las iniciales QPA en referencia a esta obra de la autora.
- ** La crítica ha llevado a cabo una vasta cantidad de estudios sobre la obra del autor argentino. El volumen es tal que “uno se siente perdido e impotente ante el número de contribuciones y dificultades para

establecer los criterios editoriales más apropiados" (Nicasio Urbina, *La Significación del Género* 69). Verbigracia, además de los numerosos textos dedicados a las novelas del autor con sus correspondientes traducciones a una gran variedad de idiomas –al inglés de *Abaddón el Exterminador* por Andrew Hurley, titulada *The Angel of Darkness*–, las numerosas ponencias publicadas en revistas y anuarios internacionales.

Es de mencionar que en su mayoría, la crítica cubre las dos primeras novelas. Con respecto a los estudios psicoanalíticos, gran parte de ellos se basa, en las palabras de Urbina, "en la patología y la neurosis de los personajes" (Ibíd. 77). Además, el mismo autor ha ejercido una gran influencia sobre la crítica de sus obras como lo apunta Tamara Holzapfel en su ensayo "Dostoevsky's *Notes from the Underground* and Sabato's *El Túnel*": "In his essayistic Works [...] Ernesto Sábato has explained better than any of his critics, his ideas about literature and his personal 'Weltanschauung'" 440.

*** La crítica Warlick escribió una incisiva interpretación alquimista, en su tesis doctoral, sobre la novela del artista alemán titulada: "Max Ernst Collage Novel, *Une Semaine de bonté*: Feuilletton Sources and Alchemical Interpretation" (University of Maryland, 1984). Debido a la dificultad de no contar con los medios de búsqueda de los que disfrutamos hoy, no tuve a mi disposición esta tesis, ni su ensayo publicado posteriormente sobre el tema.



INTRODUCCIÓN







I. La alquimia y Carl Gustav Jung.

EL CONSENSO FRECUENTE SOBRE LA ALQUIMIA, aun en nuestros días, es el de ser una ciencia apócrifa conectada con el misticismo y ocultismo, cuyo único objetivo es la transformación de los metales en oro. Sin embargo, desde sus orígenes, su verdadera rúbrica reside no solo en el aspecto externo del trabajo en el laboratorio, sino en su carácter esotérico cuya meta principal es el desarrollo espiritual del practicante alquimista.

Por lo general, críticos e historiadores concuerdan en que la palabra “alquimia” deriva de la voz árabe *Al-Kimiya*, procedente del vocablo egipcio *keme* o “tierra negra”, expresión con la que se designaba al antiguo Egipto, donde era practicada con toda sacralidad por los sacerdotes.

Edward Edinger, médico psiquiatra y miembro fundador de la *C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology* en Nueva York, rastrea el origen de la Alquimia y su relación con la deidad Osiris:

El singular ejemplo de la muerte como el génesis de lo religioso y lo consciente yace en el elaborado simbolismo mortuario del Egipto antiguo. Esto es claramente también el origen de la alquimia. El embalsamamiento del rey muerto lo transformaba en Osiris, un cuerpo eterno e incorruptible, prototipo del *opus* alquímico que intenta crear la incorrup-

tible Piedra de los Filósofos¹. (*Anatomy of the Psyche* 168, en Pariente-Ahmed, *La Alquimia en la Escritura y la Pintura de Ernesto Sabato* 50)²

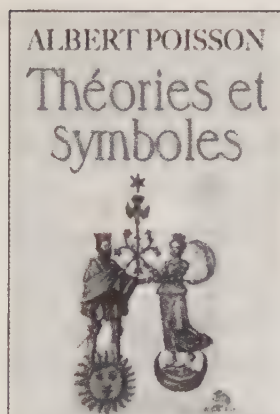
En el entorno europeo, como la crítica ya ha mencionado, la Alquimia alcanza su cumbre en la Edad Media, entre los siglos XIII y XVIII, donde era considerada una ciencia legítima; de hecho, con el transcurso del tiempo daría a luz a la química moderna. Médicos, apotecarios, sacerdotes y hasta las mismas amas de casa experimentaban, en afán de encontrar medios curativos –el *elixir vitae*–, con todo tipo de sustancias mediante la destilación³.

El proceso alquímico se basaba en la teoría de Aristóteles sobre la transmutación, la cual proponía la premisa de que la *prima materia* –sustancia original dadora de vida– consistía de cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. Estos referentes eran mutables e intercambiables. El alquimista fundaba y validaba su teoría en la evidencia empírica resultante de su propia observación: el agua que se convertía en vapor o hielo, la semilla que necesitaba pasar por el proceso de la *putrefactio* para generar la planta, la oruga que se convertía en mariposa o el batracio que desde su estado larval acuático –mediante el proceso de la *ablutio*– pasaba a la vida terrestre, la *coagulatio*, fijación o afianzamiento de la *prima materia*⁴. Por esta razón, la imagen del sapo se convirtió en símbolo supremo de la autotransformación alquímica. Citamos los versos de Shakespeare donde hace alusión al anfibio en boca de su personaje, el anciano duque “Senior”⁵, desde su destierro en el bosque de Arden: “Dulces son las usanzas que la adversidad nos brinda, /la cual, como el sapo feo y venenoso, / luce sin embargo una preciosa joya en la cabeza.”⁶ (*As you like it* 528).

La Iglesia apoyaba, desde un nivel espiritual, el pensamiento alquímico mediante la fe con respecto al acto sagrado de la misa: la transustanciación del vino y el pan en el cuerpo y sangre de Cristo.

En 1661, el tratado del científico anglo-irlandés Robert Boyle (1627-1691) titulado *The Sceptical Chymist*, sembró la duda sobre la exclusividad de los cuatro elementos de la teoría aristotélica y echó por tierra el concepto de la transmutación. La alquimia se refugió en el misticismo y el ocultismo del sistema rosacruziano que comenzó a surgir en Alemania en el siglo XVII. La influencia sobre la psicología y la obra creativa del artista moderno la encontramos, esencialmente, en el contexto de esta profunda simbología críptica legada por los alquimistas.

Un renovado interés en la ciencia del *adeptus*, aflora en 1891 con la publicación: *Théories et Symboles des Alchimistes: Le Grand-Euvre**, del alquimista francés Albert Poisson (1868-1893).



El texto fue publicado en París, por la Bibliothèque Chacornac y consistía en un profuso imaginario provisto de ilustraciones y explicaciones simbólicas. Proporcionamos una versión ilustrativa de la cubierta del *opus* que exhibe el tema central de la alquimia, la boda o *coniunctio* alquímica [reconciliación de contrarios] entre el rey –símbolo del oro y del sol– y el de la reina, emblema de la luna y de la plata.

Según Carl Gustav Jung (1875-1961) erudito intelectual, místico y genio, estos referentes alquímicos representarían en términos psicológicos lo consciente versus lo inconsciente.

El alquimista empleaba los sintagmas *coniunctio/unio* o *coincidentia oppositorum* indistintamente. En este texto utilizamos los referentes *coniunctio* o *unio oppositorum*, como enlace o co-

* <http://alchemipedia.blogspot.com/2009/10/albert-poisson-alchemistphilosopher.html>

nexión metafórica entre plástica y escritura, aplicados a las obras de los autores y artistas examinados; y a su vez, en relación con las etapas y procesos alquímicos⁷ y el proceso de individuación junguiano.

El *adeptus* emprendía el largo camino –la *longissima via*– con sus diversas etapas y sus correspondientes procesos alquímicos en busca de la Piedra Filosofal. Como se verá en el curso de este estudio, desde un ángulo psicológico, la *longissima via* y el referente piedra corresponderían a la búsqueda del *self* y, en cuanto a la obra de arte –el oro interior en el artista–, a la feliz confección y realización de su *opus* con la correspondiente transformación del ejecutante.

En 1914, Herbert Silberer (1882-1923) da a conocer un tratado que establece la asombrosa relación entre la alquimia y la psicología: *Probleme der Mystic und ihrer Symbolik*. Jung acredita al psicólogo Silberer, en su gran *opus* *Mysterium Coniunctionis* por ser el pionero en el descubrimiento de “los hilos secretos que unen la alquimia con la psicología de lo inconsciente” (555-6, QPA 59). Originalmente, sin embargo, Jung desecha las ideas de Herbert Silberer, hasta que recibe el pedido del sinólogo Richard Wilhelm de escribir el prólogo para la traducción de su autoría del clásico doctrinal chino *I Ching*, que Wilhelm titula *Das Geheimnis der Goldenen Blüte*⁸. Con la honestidad que caracteriza a Jung, después de leer este texto acepta su error con respecto a Silberer y se dedica tanto al perfeccionamiento del latín y aprendizaje del griego como al estudio de la Alquimia por toda una década (*Memories, Dreams, Reflections* 204). Ambos psicólogos incluyen los fenómenos esotéricos que Freud excluye a favor de sus teorías sobre la sexualidad como factor predominante de las enfermedades psíquicas⁹.

Jung encontró un sorprendente paralelo entre el meollo de su teoría, el proceso de individuación con el *opus* del alquimista. El pilar de la concepción junguiana descansa en lo que el psicólogo

zuriqués denominó: inconsciente colectivo, inexplorada esfera creativa innata en el ser humano heredada de nuestros ancestros, especie de instintos, de imágenes primordiales que se exteriorizan en sueños, fantasías, visiones y esquirlas de un momento traumático. El lenguaje metafórico de los sueños es el principal medio de percibir lo inconsciente y todos sus contenidos. Se expresa mediante identificaciones con imágenes simbólicas representativas del elemento femenino, entre otros: luna, tierra, noche, agua, mercurio. Su opuesto es lo consciente, el cual se vislumbra en imágenes que asociamos con el referente masculino: personificación del sol, luces, fuego, azufre etc.¹⁰ En *Psychology and Alchemy* en referencia a las experiencias oníricas, Jung expone lo siguiente: “Los símbolos del proceso de individuación que aparecen en los sueños son imágenes de naturaleza arquetípica que describen el proceso centralizador o la producción de un nuevo centro de la personalidad.” (41). Y Jolande Jacobi apunta –citando al psicólogo– que los arquetipos “representan o personifican ciertos datos de la psiquis oscura y primitiva, raíces reales pero invisibles de lo consciente”. (*The Psychology of C.G. Jung* 40)

Jung nos insta a recordar que el camino de la individuación tiene como característica fundamental el constante conflicto de los opuestos, los cuales tienen que ser unidos en armonía. Ese trayecto es análogo a la interminable y ardua travesía, la *longissima via* del alquimista: “colmada de desvíos fatídicos y virajes equívocos, no en vía recta sino sinuosa, una senda que une los contrarios a la manera de los caduceos guías, un recorrido cuyos recodos y giros laberínticos no están exentos de terror” (*Psychology and Alchemy* 6, QPA 23). Su meta es la obtención del arquetipo del *self*, definido como la “totalidad psíquica del individuo, ese ser indivisible”, esencia de su concepto de individuación en su etapa

final, cuando “el *in-dividuo* ha conquistado al unir sus dos mitades psíquicas, consciente e inconsciente”. (*The Archetype and the Collective Unconscious* 275, QPA 22)

Jung reconoce la gran ayuda que significó la alquimia para su teoría del proceso de individuación. En *Memories, Dreams, Reflections* señala que encontró en la simbología alquímica y en la ciencia del *artifex* alquimista un puente entre las formulaciones de la antigua tradición gnóstica y las modernas teorías sobre el inconsciente:

Entre 1918 y 1926 estudié a fondo a los escritores gnósticos [...] Pero encontré que los mismos estaban muy remotos en el tiempo para establecer un vínculo con los interrogantes que me confrontaban [...] por mucho tiempo me resultó imposible encontrar un puente que uniera el gnosticismo o neo-platonismo con el mundo contemporáneo. Pero cuando empecé a comprender la alquimia, me di cuenta de que representaba el enlace con el gnosticismo y que, por lo tanto, existía una continuidad entre el pasado y el presente. Cimentada en la filosofía de la Edad Media, la alquimia estableció el puente por un lado con el pasado y el gnosticismo y por el otro con el futuro y la psicología moderna del inconsciente. (200-1, QPA 56).

Marie-Louise von Franz afirma que, sin lugar a dudas, el estatus de la alquimia contemporánea debe su existencia a los enormes esfuerzos del intelectual zuriqués y señala la importancia de la exhaustiva y comprehensiva labor llevada a cabo por su maestro:

Me resulta difícil disertar sobre cualquier texto alquímico debido al hecho de que en el mismo, no se puede ni encontrar ni presentar nada de importancia que Jung no haya expuesto antes. Los pocos textos que no menciona en sus escritos, en su mayoría carecen de valor. Todavía no he encontrado ningún pasaje relevante o

interesante en un texto alquímico del cual Jung no haya extraído su esencia. (*Alchemical Active Imagination* 21-22, QPA 59-60)

Más aún, esta autora subraya que una de las contribuciones primordiales de Jung, cuyo significado no ha sido todavía totalmente reconocido, fue el hecho de que “re-descubrió la proyección del mito religioso de la alquimia y demostró inequívocamente dónde se originó y dónde impera hoy: no en la materia sino en la psique objetiva del inconsciente del hombre occidental” (*C.G. Jung: His Myth in Our Time* 200, QPA 60).

El psicólogo Edinger agrega que recién en la actualidad se ha empezado a reconocer “la magnífica síntesis del conocimiento humano que ha sido lograda” por el psicólogo:

Comenzando como psiquiatra y psicoterapeuta descubrió en sus pacientes y en sí mismo la *realidad de la psique* y la fenomenología de sus manifestaciones a un nivel de profundidad nunca antes observado sistemáticamente. Como resultado de esta experiencia, pudo entonces reconocer la misma fenomenología expresada en la producción cultural de la humanidad –mito, religión, filosofía, arte y literatura. (*Ego and Archetype* XIII QPA 61).

Y el crítico Abraham Haber, rechaza la equívoca recriminación al psicólogo zuriqués por parte de los estructuralistas:

La escuela estructuralista francesa ha reprochado en forma insistente a Jung el pecado de haber concebido el inconsciente colectivo desde el punto de vista del contenido. Sin embargo, esta actitud es errada puesto que una lectura cuidadosa de Jung les revelaría que los arquetipos junguianos son en el fondo estructuras y si Jung los presenta como personajes dramáticos debemos entender que ha

preferido respetar el lenguaje del inconsciente, productor de esas imágenes que resumen las estructuras inherentes a situaciones específicamente humanas (*Símbolos, Héroe y Estructuras* 11).

Las ilustraciones alquímicas fueron de primordial importancia para Jung, ya que encontró en ellas una similitud sorprendente con sus propias imágenes oníricas y las de sus pacientes. El simbolismo alquímico –asevera el psicólogo– habita en la mente moderna del individuo del mismo modo que imperó en la antigua Alejandría o en la Europa medieval ya que, “este material surge del inconsciente colectivo y por lo tanto es idéntico a los productos de la fantasía que todavía hoy se pueden encontrar tanto entre los enfermos como en los que gozan de buena salud y quienes nunca han oído hablar de la alquimia” (*Alchemical Studies* 205, QPA 60).

A través del tiempo se ha señalado la importancia de los grabados alquímicos. Además del *Viridarium Chymicum* de Stolcius de Stolcenberg, ícono que encabeza el prólogo, se destacan, entre otros: el *Mutus Liber* [El Libro Mudo] (1677) llamado así por la ausencia casi total de la palabra escrita, a excepción de la cubierta; El *Rosarium Philosophorum* (1550), cuyos grabados explicitan la *coniunctio* o hierogamia alquímica. Es interesante señalar que el sintagma en el título “*Rosarium*” no alude al rosario de la religión católica, sino al referente metafórico, “jardín de rosas” con el significado de antología o colección de sabios proverbios. Asimismo, es de señalar que Jung dedica una considerable parte de su texto, *The Practice of Psychotherapy* a la dilucidación del tema de la *coniunctio* alquímica, en su nexa con las ilustraciones del *Rosarium Philosophorum* (páginas 163-323). Se destaca también, el formidable tratado que el Conde Michael Maier (1568-1622), doctor en física y medicina, compositor, músico y médico personal del emperador Rodolfo II, titula *Atalanta Fugiens* [La Fuga de Atalanta] (1617).

La mejor manera de entender los textos alquímicos, aconseja Stanislas Klossowski de Rola, es el examen minucioso de las imágenes pictóricas legadas por los alquimistas:

Porque en sus imágenes, los alquimistas nos han hablado en formas ingeniosas y magníficas de temas sobre los cuales nunca han escrito [...] Este lenguaje pictórico, en el cual, ni un solo detalle carece de sentido, ejerce una fascinación profunda en el ojo del ser perceptivo. Tal fascinación no se basa ni siquiera en la comprensión. Si el lector se dedicara únicamente a *contemplar* estas imágenes, es decir si fuera más allá de su superficie, percibiría que las mismas corresponden a otra dimensión infinita que podríamos descubrir dentro de nosotros mismos. (*Alchemy, The Secret Art* 9, QPA 62).

Aniela Jaffé, discípula y autora de la biografía sobre Jung, relata el gran interés que la posesión del *Mutus Liber* [*El Libro Mudo*] suscitó en el psicólogo:



Fundamentalmente no eran tanto los pensamientos de alquimistas individuales los que fueron importantes para las investigaciones de Jung, sino la inagotable variedad de sus imágenes y descripciones arcanas, al parecer tan diferentes y sin embargo todas interrelacionadas. (*De la Vida y Obra de C.G. Jung* 60, QPA 62)

Mutus Liber (1677).
(Jung, *The Practice of Psychotherapy*,
Figure 11, 323, QPA 61)

Por último es de señalar, que las imágenes tenían una marcada prioridad sobre la palabra, como lo constata E. A. Wallis Budge en el *Libro de los Muertos*, debido a que

[...] con frecuencia el texto era truncado para que cupiera debajo del espacio disponible en la viñeta que lo acompañaba. La calidad de la figura era por lo general de una confección de primera, mientras que la del texto era deficiente y los artistas a veces cometían errores de ortografía u omisiones o insertaban el texto debajo de la imagen equivocada (QPA 63).

En este estudio se utilizan una variedad de profundas y complejas ilustraciones alquímicas, y reiteramos que de ninguna manera se trata de imponer la riqueza de tales grabados a la creatividad de los autores estudiados o restar mérito a la originalidad de sus obras. Intentamos ofrecer una óptica exegética diferente, si bien poco conocida, respaldada no obstante por la medulosa crítica llevada a cabo por Jung y los autores mencionados en el prólogo y en los referentes bibliográficos sobre el tema de la Alquimia.

La meta del *opus* en el *labor-oratorio* del alquimista, era la transmutación de los metales básicos: el plomo en oro, símbolo del fogoso azufre, del sol, rey, principio masculino o –en términos junguianos–, el arquetipo del *animus* versus el *anima*, principio femenino representado por el metal de la plata, la simbólica imagen de la luna o de la reina. El *artifex* alquimista trataba de comprender la materia y convertir los metales básicos en su forma más pura, transmutarlos en oro. Para ello era necesario que los mismos practicantes experimentaran esa transmutación en el orden espiritual y llegaran a convertirse en una figura redentora. Como se consideraban buenos cristianos, explicita Jung, trataban de redimir la naturaleza como Cristo había redimido al hombre, de aquí la identificación de la Piedra Filosofal, del *Lapis Philosophorum* con Cristo El Redentor. Sin embargo, encon-

traban que esta redención, era necesario obtenerla mediante sus propias experiencias ya que consideraban que

[...] la espiritualidad de Cristo era demasiado alta y la naturaleza del hombre demasiado baja. En la imagen de Mercurius y del *lapis*, la ‘carne’ tenía el derecho de glorificarse en sí. No se transformaba en espíritu sino al contrario, ya que se ‘fijaba’ el espíritu a la piedra. Por eso se adjudicaba a la piedra los atributos de las tres Personas. El *lapis* por lo tanto puede ser entendido como símbolo del Cristo interior, Dios en el hombre. (*Alchemical Studies* 96)

Además, destaca Jung la similitud del alquimista con el hombre moderno:

Los alquimistas diferían de la iglesia al preferir la búsqueda a través del conocimiento y no la fe, a pesar de que, como hombres del medioevo, nunca se consideraron sino muy buenos cristianos. En este sentido Paracelso es un clásico ejemplo. Estaban, en realidad en la misma situación del hombre moderno, quien prefiere la experiencia inmediata y personal a la imposición del dogma de las ideas tradicionales. (*Psychology and Alchemy* 35, QPA IV n16, 256)¹¹

Para lograr la *coniunctio* metafórica entre el elemento masculino y el femenino, el *adeptus* mezclaba diversos materiales en sus retortas y alambiques a los que llamaba *prima materia*, *massa confusa*, amorfa, símbolo de la matriz oscura y fértil de la diosa Isis –el *vas hermeticum* donde se llevaban a cabo las transformaciones, el cual portaba el signo del dios Hermes Trismegistus, *Thrice Great* [Tres Veces el Grande]– indicador de la confidencialidad o hermetismo del *opus*.

Al no existir una definición exacta sobre en qué consistía esa materia capaz de generar la piedra, el psicólogo aclara que no es de extrañar, ya que “lo que el *adeptus* experimentaba y atribuía a

la *prima materia* era en realidad una proyección de su propio trasfondo psíquico.” De manera que:

[...] esta *prima materia*, base del *opus* es uno de los secretos más famosos de la alquimia [...] representa la sustancia desconocida portadora de la proyección del contenido psíquico autónomo. Era imposible especificar tal sustancia debido a que la proyección emanaba del individuo y en consecuencia, diferente en cada caso [...] Para unos, la *prima materia* era la plata o *argent vif*, para otros era el hierro, mena, plomo, oro, sal, sulfuro, vinagre, agua, sangre, *lapis*, veneno, rocío, dragón etc. El *Lexicon* de Ruland nos provee al menos cincuenta sinónimos y se podrían agregar muchos otros más. (*Psychology and Alchemy* 244-5, 317, QPA 46-47)

El alquimista exteriorizaba el concepto de la *prima materia*, como receptora de todos los contrarios, los opuestos en desorden, con el emblema titulado “Caos”:



The unfettered opposites in chaos. “Chaos” is one of the names for the *prima materia*.—

Marolles, *Tableaux du temple des muses* (1655). (Jung, *Psychology and Alchemy* 318, QPA 73)

Esta imagen correspondía a la primera etapa de la obra, la *nigredo*, muerte metafórica provocada por la disociación de los contenidos de la psique. Jung relaciona esta etapa alquímica con el “caos”, en la mente del paciente al comienzo de su tratamiento y en el caso del artista, por lo general la depresión creativa, al inicio de su *opus*. Podríamos vincular este estado de depresión creativa del artista, con el estado de melancolía o desasosiego que el escritor, experimenta al inicio de su *opus* ante la página en blanco, como se verá más adelante, en el caso de nuestro *adeptus* Sabato, o en del pintor francés Eugène Delacroix (1798-1863) ante sus lienzos. Y como el emblema del *opus* alquímico es la serpiente ourobórica, en su sentido de totalidad de la obra, la *nigredo* podía estar al final. En nuestro cavilar –en el caso del *adeptus* artista– debido quizá al temor de la entrega de su creación al escrutinio del público.

Desde un enfoque psicológico, la *prima materia* en este estado correspondería a la parte femenina de la psique, fuente de vida tanto de lo consciente o ego, como de lo inconsciente y el inconsciente colectivo. Subraya Jung que todos estos elementos estarían contenidos en la *prima materia*, o sea, en el caso del individuo, la sustancia original constituida por aprensiones, desasosiegos, compulsiones o problemas emotivos. La tarea del *artifex*, al igual que la del profesional, según el cavilar junguiano, radicaba primero, en separar esos contenidos disgregados al comienzo del *opus* o tratamiento psicológico y luego reunirlos en perfecta armonía. No se trataba de una obra de eliminación sino de integración, cuyo objetivo era convertir la multiplicidad o las partes en conflicto en una unidad integrada, consciente y con la misma meta. Para el alquimista, el resultado de esta unión metafórica, *coniunctio oppositorum*, después de una larga y ardua *longissima via*, era representado por el simbólico ícono del hermafrodita o andró-

gino¹² y la serpiente ourobórica o el *homunculus*, el hombre de cristal o *filius philosophorum*, cuya ilustración ofrecemos a continuación:

The artist lifting the *homunculus*, the son of the
“philosophers” out of the Hermetic vessel.
Kelley, *Tractatus de Lapide philosophorum* (1676).
Jung, (*Psychology and Alchemy* 301, QPA 219)



Este grabado exhibe el resultado feliz del *opus*: el artista levantando al *homunculus*, el hijo de los filósofos, que triunfante emerge del *vas* hermético. Al respecto, incluimos un breve comentario sobre el gran *opus* del talentoso poeta y novelista argentino, Alejandro Roemmers (1958-).

En su tierna novela, *El regreso del Joven Príncipe*, verdadera fiesta de lenguaje y sentimientos, el autor se disculpa por no brindarnos una imagen de su joven soberano: “Es una seria falta de mi parte no haber incluido algunos dibujos”, nos dice en la página 18. Suplimos esa “seria” omisión proveyéndole la imagen de nuestro *homunculus* surgiendo del atesor del alma del alquimista, ese *puer* divino que presentimos en los acordes de la serpiente ourobórica en su proceso alquímico de la *multiplicatio*: los “quinientos millones de cascabeles” con los que el *filius philosophorum* Roemmers inicia y concluye su gran *opus*. (QPA 220)¹³

Jung encontró en los textos e ilustraciones alquímicas, atestados de los más profundos y complejos emblemas, una significativa conexión con la teoría que estaba desarrollando sobre el inconsciente, muy en particular, con la simbología pertinente a la

coniunctio oppositorum y su proceso de individuación. El alquimista representaba esta percepción con las diversas imágenes mánicas de la serpiente ourobórica¹⁴, la cual al poseer el poder de alimentarse a sí misma, se constituye en símbolo de la totalidad del *opus* o sea, desde un punto de vista psicológico, la totalidad psíquica.



Crowned dragon as tail-eater, two dragons forming a circle and, in the corners, signs of the four elements.— Eleazar, *Uraltes chymisches werk* (1760)
(Jung, *Psychology and Alchemy* 103, QPA 35)

Para lograr la unión o *coniunctio oppositorum* era necesario descubrir esa sustancia que llamaban la Piedra Filosofal. Al igual que en el caso de la *prima materia*, los textos alquímicos abundan en descripciones sobre la misma. La mayoría de los filósofos está de acuerdo en que se trataba de una medicina o una tintura, una sustancia transcendente y mágica con el poder de restablecer la salud física y psíquica del *adeptus*. Leamos a Jung sobre este concepto:

La piedra de los filósofos (*lapis philosophorum*), la más prevalente de todas las concepciones alquímicas, era considerada como un instrumento o el fin en sí misma. En el primer caso, podía ser un polvo rojo o una tintura roja, pero en el segundo era un ser totalmente místico con cuerpo, alma y espíritu, alado o hermafrodita. (*The Integration of the Personality* 309, QPA 46).

Ese ser físicamente y espiritualmente híbrido del que nos habla Jung, era representado por el alquimista con las diversas y más

complejas creaciones del dios hermafrodita Hermes, conciliador de los más extremos opuestos. Además de las que proporcionamos en el prólogo, ofrecemos a continuación la coronación del andrógino procedente del manuscrito atribuido a Thomas Aquinas (c. 1520) y la imagen de *Mercurius* (rebis), hermafrodita solar/lunar procedente del *Philosophia reformatata* (1622) del alquimista Mylius:



1. The crowned hermaphrodite. From a manuscript. *De alchimia*, attributed to Thomas Aquinas, c. 1520, Rijksuniversiteit Bibliotheek, Leiden, Codex Vossianus Chymicus 29, vol.91. P: Courtesy of the Library, (QPA 124)

2. Mercurius as the sun-moon hermaphrodite (rebis), standing on the (round) chaos.—
Mylius, *Philosophia reformatata* (1622). (Jung, *Psychology and Alchemy* 244)

El axioma fundamental del padre de la alquimia, Hermes Trismegistus, descansa en el lema de la *Emerald Tablet* [Tabla Esmeraldina]: “lo que está abajo es igual a lo que está arriba; lo que está afuera, es como lo que está adentro”. Es de destacar la etimología de la deidad alquímica, la cual nos remite a la palabra griega *Hermêneus*, con el significado de traductor/intérprete. Originalmente, en Egipto era identificado con el dios Thoth, que tenía cabeza de ibis (pájaro sagrado acuático), ayudante y escribano de Osiris y de ahí su asociación con la *coniunctio* entre agua y aire. Los griegos lo identi-

ficaron con el truculento dios Hermes y los romanos, con *Mercurius* dios de la curación e inventor de las letras y la escritura. En la mitología griega este símbolo emerge en los íconos de *caduceus* –serpientes que se envuelven sobre sí mismas sobre un bordón o vara. Esta insignia es utilizada aún hoy por la profesión médica y la imagen de *Mercurius* aparece en la plástica de numerosos artistas.



L'occasione: Mercurius standing on the globe (the *rotundum*). The caduceus and horns of plenty nearby symbolize the richness of his gifts.– Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi* (1581). (Jung, *Psychology and Alchemy* 326).

II. La alquimia como instrumento de crítica literaria:

Jung amplificó el psicoanálisis al incluir el arte, la mitología y el pensamiento del aborígen. En lugar del *ello*, *ego* y *súper ego* de su maestro Freud, Jung reconoció un *ego*, un *inconsciente personal* y un *inconsciente colectivo*, el cual se manifiesta en la mente del ser humano, en forma de arquetipos. Jung encontró en la mitología un medio para personalizarlos utilizando ilustraciones, lemas y textos alquímicos, como fuente de conocimiento para interpretar

sus propias experiencias oníricas y la de sus pacientes. En vez del término “libido”, el psicólogo prefiere la expresión “energía psíquica”, la cual no conlleva una connotación necesariamente sexual, sino más bien la de fuente que se nutre de las cuatro funciones principales: pensamiento, sentimiento, sensación e intuición. (*Symbols of Transformation* 127-131, QPA 50).

El psicólogo zuriqués reconoció la importancia de las obras creativas e imprimió un sello optimista y positivo a su concepción de la psique o personalidad total como el conjunto de varios sistemas interactuantes. Trabajó extensivamente con diversos medios artísticos, especialmente con el dibujo y la pintura, tal cual se puede apreciar hoy en la utilización de la expresión artística en función terapéutica. Descubrió en las realizaciones artísticas ciertos temas recurrentes que correlacionó con la mitología y el sistema simbólico de los alquimistas. Llegó a la conclusión de que sus pacientes producían un arte plástico de una estructura similar a los diseños arquetípicos mandálicos. En cuanto al artista, según el cavilar junguiano es un *artifex* cuya obra creativa –su *opus*– es algo innato y se le impone como una “pulsión” que lo aprisiona y lo transforma en instrumento de su facultad visionaria, sumergiéndolo en el mundo inconsciente de símbolos y arquetipos: el inconsciente colectivo. Todo ser creativo –nos dice Jung– es representante de:

[...] una dualidad o síntesis de cualidades contradictorias. Por un lado es un ser humano con una vida personal, por otro es un proceso creativo impersonal. Como ser humano puede ser sano o mórbido y su psicología personal puede y debe ser explicada en términos personales. Pero como artista solo puede ser entendido en términos de sus consecuciones creativas [...] es un ‘hombre colectivo’, vehículo o modelador de la vida psíquica inconsciente de la humanidad. Ese es su oficio y en ocasiones destinado con esa carga tan pesada

que lo lleva a sacrificar su felicidad y todo lo que hace que la vida valga la pena para el mortal común [...] Sus *œuvres* capturan al individuo e imponen su fuerza sobre el autor; se posesionan de su mano, su pluma escribe enunciados que su mente contempla con asombro. (*The Spirit in Man, Art and Literature* 101, QPA 47-8)

Y en su obra *Psychological Reflections*, recalca el valor de la verdadera obra de arte: “Si el significado de una obra poética puede ser explicado exhaustivamente mediante la aplicación de la teoría sobre la neurosis, entonces, en primer lugar, no es nada más que un producto patológico al cual nunca le concedería yo la dignidad de ser una obra de arte”. (207)

III. Etapas y procesos alquímicos: *nigredo/albedo/rubedo*

En los ensayos de este texto se utiliza la teoría junguiana para explicitar el contenido arquetípico alquimista en las obras de los autores estudiados. Todos los estudios han sido modificados, ampliados o sintetizados y se han incluido nuevos grabados alquímicos, aunque se conserva el título de los ensayos, fecha y nombre de la revista, anuario o texto donde originalmente fueron publicados.

El individuo, paciente, artista –al igual que el *artifex* alquimista–, en su esfuerzo por alcanzar la completud psíquica, el *self*, oro interior, debe realizar un proceso de transmutación consciente y voluntaria pasando por las diferentes fases del *opus*.

A guisa de sucinto ejemplo, expondremos las etapas y procesos alquímicos aplicados al imaginario artístico del talentoso escritor y pintor argentino, Ernesto Sabato.

En su nexo arquetípico con el *opus* alquimista interpretamos el *vas*, el atanor alquímico creativo de nuestro *adeptus* Sabato, como producto de su inconsciente personal y colectivo.

La *nigredo*, ilustrada anteriormente con la imagen titulada “Caos”, se caracteriza por un estado depresivo: “una travesía nocturna, un descenso al inconsciente, una especie de *descensus ad inferos*, descenso al Hades” (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 245-6, QPA 88). Sin embargo, al ser el *opus* alquímico un proceso circular, podía asimismo estar al final. Esta etapa era de absoluta necesidad para llegar al conocimiento de uno mismo, libre de máscaras. Su metal correspondiente es el plomo –asociado con el planeta Saturno– y su color es el negro. En la filosofía hermética, la figura de Saturno representa la muerte en la operación de la *putrefactio* y *calcinatio* (fuego). Estos procesos traen aparejados el concepto cíclico de vida o renacimiento. Así, Saturno –de *sat* = semilla y *turno* = tiempo– muestra su conexión con el metal, el plomo y también con la agricultura. Por ende, con el Dios Osiris quien –según la leyenda– al igual que el grano de trigo, tiene que morir para renacer después de la tortura y desmembramiento por parte de su hermano Seth.

En *Abaddón el Exterminador*, las diversas etapas y operaciones alquímicas se revelan a través de los álgos del escritor. En las primeras páginas de la novela, el actante Bruno, nos relata la dificultad que le causa el proceso creativo al escritor personaje, ya que, en ciertas ocasiones “durante meses caía en lo que él llamaba ‘un pozo’” (AEE 11, QPA 75). Unas páginas más adelante encontramos un logrado símil sinestésico de regímenes visuales, táctiles y gustativos, en la tenebrosidad de los borradores en su nexos con la escritura/serpiente ouroborica los cuales aparecen misteriosamente, e ineludibles a su paso “como negros sarcasmos que llegaban desde escondrijos recónditos [...] Ahí con su letra irregular, casi ininteligible estaban, por ejemplo, esas pocas palabras venenosas” (AEE 143, QPA 220).

Sin embargo, apunta Jung, “[...] la *nigredo* no sólo traía descomposición, sufrimiento, muerte y tormentos del infierno visibles

ante los ojos del alquimista, sino también irradiaba la sombra de la melancolía sobre su alma solitaria” (*Psychology and Alchemy* 37, QPA 75).

En la plástica, Sabato comparte este paralelo de melancolía creativa que titula “Hombre con poliedro” con otro talentoso alquimista, Alberto Durero (1471-1528). El artífice alemán, diestro en el dibujo sobre madera y grabado en cobre, emplea este último metal en su gran *opus* titulado precisamente *MELANCOLIA I*.

La crítica ya ha señalado los elementos alquímicos en este *opus*. Verbigracia, entre otros, el enorme poliedro, símbolo de la piedra filosofal, la imagen del huevo al pie del ícono, *vas* o vasija alquímica donde se lleva a cabo la transmutación, la escalera de siete peldaños emblema de las siete etapas del *opus* o los siete planetas.



Melencolia I. (Dürer). (John Read, *Alchemist in Life, Literature and Art* 37, QPA 75)

Relacionado con el tema de la depresión creativa, citamos las palabras del crítico Abraham Haber sobre el pintor Eugène Delacroix. Haber apunta, a su vez, las palabras del pintor francés extraídas de su diario:

[...] Delacroix [...] vuelca en sus telas la vuelta al caos ourobórico. Las matanzas, asesinatos y desastres tan abundantes en sus telas constituyen su manera de expresarlo y coincide de este modo con los alquimistas [...]

‘Confesemos que yo he trabajado con pasión. No me gusta la pintura racionalista. Es necesario, lo veo, que mi espíritu inquieto se agite, se deshaga, ensaye de cien maneras antes de llegar a una meta cuya necesidad se hace presente en todas las cosas. Hay en mí un viejo fermento, un fondo enteramente negro, que ha de ser satisfecho. Si yo no me agito como una serpiente en la mano de una pitonisa, yo soy frío; es necesario lo veo; y someterme a ello, y esto es una gran felicidad. Todo lo que hice de bueno, lo hice así’ (*Símbolos, Héroes y Estructuras* 55).

Se percibe, agrega Haber “que así se manifiesta la necesidad y el impulso de sumergirse en la madre ourobórica que se agitaba en la psique de Delacroix y por lo tanto lo ‘negro’ equivale a la *nigredo* de los alquimistas.” (Ibíd.)

Se podía llegar a la etapa de la *nigredo* alquímica por dos caminos, uno el llamado seco o *calcinatio* y el tildado “húmedo” propio de los procesos alquímicos de la *mortificatio* y *putrefactio*. Los animales que se relacionan con esta fase son el batracio o el dragón con la *putrefactio* y el ave negra como el cuervo, símbolo del ave de Hermes en su conexión con la operación de la *calcinatio* y, al poseer el poder de volar, con el proceso de la *sublimatio*:

Corvus (cuervo) o *caput corvi*, ‘cabeza de cuervo’, es el nombre tradicional de la *nigredo* (*nox*, *melancolía* etc.) [...]. Asimismo, significa un estado como, por ejemplo, *caput mortuum*, originalmente ‘cabeza negra de Osiris’, pero más tarde *Mercurium Philosophorum*, el cual, como Osiris, experimenta muerte, resurrección y transformación en un estado incorruptible [...] El autor anónimo del *Novum Lumen Chemicum*[...] se refiere al ave de Hermes... ‘Y sepan que la cabeza de este arte es el cuervo que vuela sin alas en la tenebrosidad de la noche y en la luminosidad del día’. (Jung, *Mysterium Coniunctionis* 510, QPA 79)

Coincidiendo con el pensamiento junguiano, Adam McLean subraya que:

El cuervo se asocia con la *calcinatio* debido a que cuando se calentaba enérgicamente el material incinerado por lo general se carbonizaba y las partículas se desprendían y volaban como las alas de un cuervo dentro de la vasija. El sapo era un símbolo más bien de la *putrefactio*; la masa descompuesta latía suavemente, emanando gases y convirtiendo la sustancia en una masa negra y putrefacta. Otro símbolo de esta etapa es el dragón, habitante habitual en las retortas de los alquimistas. El dragón, sin embargo es un símbolo más complejo y también aparece cuando tiene alas como símbolo de la espiritualización de la sustancia terrestre. De manera que el dragón del alquimista aparecía tanto al comienzo como al final de la obra. (“*Animal Symbolism in the Alchemical Tradition*”, <http://www.levity.com.alchemy/animal.html>, QPA 79)

Divisamos los símbolos del proceso metafórico de individuación de nuestro *artifex* Sabato, a través de sus personajes en su nexo con estos métodos alquímicos. En primer término, la *calcinatio* en el relato de la muerte del personaje Marcelo cuyos restos

—se nos anuncia al comienzo de la novela— formarían “parte de algún bloque de cemento o eran simple ceniza en algún horno eléctrico” (15). Sin embargo, al mismo tiempo se intuye el renacimiento del joven héroe, implícito en el proceso de la misma *calcinatio*, inherente en los elementos fuego y cenizas como símbolos del ave fénix que renace de su propia calcinación.

En segundo lugar, unas páginas más adelante, la *mortificatio*, encarnada en los horrorosos vejámenes del mismo personaje, representante de las innumerables víctimas y las voces calladas, de los que perecieron en circunstancias similares, durante los trágicos eventos en el suelo natal del autor.

Abrieron un calabozo y lo arrojaron al suelo... De pronto oyó unos gemidos y entonces advirtió otro cuerpo en el piso de cemento. Después de un tiempo lo sintió murmurar algunas palabras, algo así como Pedreira o Pereira o Ferreira... era importante, dijo. Y haciendo un esfuerzo Marcelo logró descifrar, después de largas tentativas, lo que quería transmitirle: si alguna vez salía vivo de ese infierno que dijera a los compañeros que él no había dicho nada. (AEE 477, QPA 78)

La clave reside en la alusión a la piedra en el nombre de la víctima quien como buen alquimista, no revela el secreto a pesar de la *mortificatio* a la cual ha sido sometido.

Y, en tercer lugar, al final de la novela, la *mortificatio* y *putrefactio* del cuerpo del actante, que es arrojado a las aguas del Riachuelo. Estos procesos aunados en una *coniunctio* con la segunda etapa alquímica, la *albedo*, traerían la purificación del cuerpo con la *ablutio* implícita en el elemento agua:

Trajeron una bolsa de lona, lo metieron, ataron el bulto con una sogá y se fueron a tomar una ginebra. Luego volvieron, llevaron

el bulto hasta el coche, lo pusieron en el cajón y tomaron para el lado del Riachuelo... y cuando lo pusieron en el suelo uno de ellos creyó notar un movimiento. ‘Me parece que está vivo, che’, comentó. Acer-caron el oído y, en efecto, oyeron o les pareció oír un gemido, una especie de murmullo. Llevaron el bulto hasta la orilla, le ataron grandes trozos de plomo y luego, haciendo un repetido movimiento de vaivén, para que tomara bastante impulso, lo arrojaron al agua. (Ibíd. 490, QPA 69)

El instrumento de muerte del personaje héroe sabatiano es el plomo. Al igual que la deidad egipcia Osiris, Marcelo sufre una segunda muerte¹⁵. El medio, además del horno en el proceso de la *calcinatio* al comienzo de la novela, aquí es el sudario “de lona” donde se introduce al “bulto”, al que se creía muerto y al que se le agrega el peso del metal. En el impulso del “vaivén” habría una referencia a la madre ourobórica, nuevamente el retorno como renacimiento.

La segunda etapa del *opus* es la *albedo*. El color blanco de este paso representa la pureza, la luz no dividida correspondiente al proceso de blanqueamiento o *ablutio*, el lavado de la *prima materia*, una vez, superado el estado depresivo de la *nigredo*. En el *opus* del venerado *adeptus* de Santos Lugares, podríamos aplicar el símbolo de este proceso al solemne acto de limpieza de la sangre del personaje Che Guevara. Tendríamos aquí un ejemplo de la *ablutio* en su *coniunctio* con la *mortificatio* –en su relación con la *nigredo* y el dios Saturno, cuyo metal correspondiente, es de recordar, es el plomo. En este episodio del *opus* sabatiano, el instrumento de muerte también es el plomo, componente del proyectil. El rito sagrado de la *ablutio* es llevado a cabo por “un sacerdote alemán, quien calladamente lavó las manchas y guardó en un pañuelo los proyectiles que habían atravesado su cuerpo” (AEE 267, QPA 102).

El apoyo visual a esta segunda etapa, en la iconografía plástica sabatiana, lo encontramos en su composición titulada “Dostoievsky”. El pintor nombra su creación en la novela, trazando una *coniunctio* entre plástica y escritura: “el otro, ese zarista llamado Dostoievsky” (ibíd. 201, QPA 104, pintura 133). Los referentes a la *albedo/ablutio* residirían en la simbología de trasfondo del cuadro: la sinestesia iconográfica visual de la ropa de hombre/mujer, de colores blanco y rojo que ha sido lavada y puesta a secar en la soga. Habría aquí una *coniunctio* entre los elementos masculinos/femeninos y la fase de la *albedo* con la tercera etapa, la *rubedo*, cumbre del *opus* alquímico, la cual llevaba a cabo la suprema *coniunctio* alquímica, la integración de todos los contrarios. Esta etapa se caracteriza por el color rojo, símbolo tanto de pasión y sufrimiento como de triunfo ante la labor realizada. El alquimista representaba esta fase –tanto con los múltiples perfiles del mencionado *homunculus*, las diversas versiones de la serpiente ourobórica y las del dios andrógino, Hermes Trismegistus– como la *coniunctio* entre batracio, referente tierra y ave, símbolos de cuerpo y espíritu. Interpretamos el nexo en la escritura sabatiana entre el dios andrógino y el episodio de la *coniunctio* arquetípica entre el personaje femenino María de la Soledad y el personaje S. llevada a cabo en el subsuelo ourobórico del templo:

–Estamos bajo la cripta de la iglesia de Belgrano. ¿La conocés? Esa iglesia redonda. La iglesia de la Inmaculada Concepción –agregó con tono irónico. (AEE 457, QPA 114)

La contraparte de la etapa de la *rubedo*, en la plástica, con la que Sabato concluiría su proceso de individuación, su *longissima via* alquímica, germina en la temática de las creaciones ti-

tuladas “Alquimista” (*El Pintor Ernesto Sábató* 84, pinturas QPA 129). El pintor exhibe en las versiones de estos cuadros, un rico repositorio de elementos alquímicos: hornos, fuego, morteros, vasijas, alambiques y retortas. Todos los rostros de los íconos, revelan un estado mezcla de angustia existencial, preocupación y deslumbramiento donde se destacan los ojos de diversos tonos y mirada intensa y atribulada. El fuego de los hornos es un *leit motiv* en todas las creaciones pictóricas. Es precisamente, a través de las llamas del fuego que surge el deseado *aurum* [oro], propiedad de la piedra filosofal, el cual se manifiesta en el color amarillo, *citrinitas*, en ocasiones con el nombre de *xantosis*, literalmente con el significado de “transmutación de la plata en oro”.

Abaddón el Exterminador es el don que se le hubo impuesto a nuestro consagrado *adeptus* alquimista. Es la serpiente ourobórica encarnada en la imagen del dragón, la cual se apodera de su inconsciente ancestral arquetípico y lo dirige a comenzar y concluir su *Gran Opus* con esta poderosa imagen ourobórica conciliadora de los más extremos opuestos. Porque como nos dice Jung:

Mercurius es la *prima materia*, *caput corvi* [cabeza de cuervo], *nigredo*, la cual figura al comienzo y al fin de la obra; como dragón se devora a sí mismo y como tal muere para levantarse nuevamente como el *lapis*. Mercurius es el juego de colores del *cauda pavonis* y la división de los cuatro elementos, es el hermafrodita [...] que se divide en la dualidad clásica de hermano-hermana y se reúne en la *coniunctio*, para aparecer al final de la obra en la figura radiante del *lumen novum* [luz nueva], la piedra. Es metálico y sin embargo líquido, materia y espíritu, frío y fogoso [...] veneno y sin embargo aridez vivificante –símbolo unificador de todos los contrarios. (*Psychology and Alchemy* 293, 13n, 16n, QPA 36)

La misión de nuestro *adeptus* Sabato, es desentrañar su *opus* y revelárnosla a pesar de las dificultades de su *longissima via*. Una y otra vez, el autor personaje lucha pero no se rinde, como buen *filius philosophorum*, ante los obstáculos que se le imponen, desde los desperfectos de la imprescindible máquina de escribir hasta la contestación de correspondencia. De esta ardua tarea nace su gran obra en ese renacimiento que representa la tumba con la inscripción del sintagma “PAZ” (la tipografía es del autor), a través de los ojos del personaje que le sobrevive, su *alter ego* Bruno. Al respecto, Erich Neumann apunta el significado etimológico de la palabra “paz” en su acepción originaria del alemán “*frei*” del verbo “*freien*” con el significado de “contraer matrimonio” (*The Place of Creation* 269, QPA 236-7). Nuestro *artifex* alquimista efectúa la *coniunctio* alquímica entre su *animus* y su *anima*, a través de la dificultosa *longissima via* de sus personajes: la aceptación de la muerte como renacimiento, esa paz que le llega a nuestro venerado *filius philosophorum*, Ernesto Sabato, al haber rendido su máximo y al habernos legado su inmortalidad tanto en la escritura como en la profunda iconografía multifacética de su arte plástico.

Por último, es de destacar, como enlace con el último inciso de esta Introducción, que la primera publicación de sus pinturas, *El pintor Ernesto Sabato*, está dedicada a su *anima* benefactora, su abnegada esposa Matilde. Gracias a ella tenemos hoy sus obras, no obstante la tendencia –como buen, o mejor dicho, su opuesto, mal hijo del fuego– a quemar todo lo que escribía. Matilde, al igual que Vera –*soror mystica* de Vladimir Navokov– y que Max Brod, fiel amigo de Franz Kafka, rehusaron quemar los originales. (QPA 237)

IV. *La mujer (soror mystica [hermana en el misterio] en la alquimia:*

En uno de los primeros concilios convocados por la Iglesia Cristiana se discutió si la mujer tenía alma. El feminismo actual condena con escándalo la posibilidad de que pudo existir este debate. Sin embargo Carl Gustav Jung, psicólogo de nuestro siglo, respondería que la mujer no tiene *anima*, sino que tiene *animus*. [...] Así como la ‘persona’ es en Jung la función o arquetipo que utilizamos para nuestras relaciones exteriores, el *anima* en el hombre y el *animus* en la mujer son los encargados de relacionar el yo con el mundo interior, que es también el mundo de lo inconsciente. (Abraham Haber, *Jung y el Principio de Sincronicidad* 119)

A pesar de que la alquimia, como filosofía, fue una preocupación principalmente masculina y de aquí que en su mayor parte sus formulaciones revelen este carácter,

[...] el elemento femenino siempre estuvo presente [...] en Alejandría tenemos pruebas auténticas de mujeres filósofas como Theosebeia –la *soror mystica* [hermana en el misterio] de Zósimo–, Paphnutia y María la Profetisa. En épocas posteriores se destaca la pareja de alquimistas, Nicolas Flannel y su esposa Peronelle. (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 296).

Y en el siglo XIX, Jung alude a los alquimistas ingleses, padre e hija, Thomas South y Mary Ann Atwood. El *adeptus* South escribió un poemario y la *soror mystica* Atwood un tratado titulado *A suggestive Inquiry into the Hermetic Mystery*, publicado en 1850. Sin embargo, su padre la persuadió a retirar y quemar el manuscrito por temor de haber revelado ciertos secretos alquimistas. En 1918, ocho años después de la muerte del alquimista South, se publicó una reimpresión del *opus* de su hija. Jung apunta sobre la misma:

“He leído la obra: no se traicionó ningún secreto. Es una profunda producción medieval adornada con posibles explicaciones teosóficas como una pequeña concesión al sincretismo de la nueva era” (Ibíd. 297). El psicólogo, asimismo señala la notable contribución epistolar a la psicología alquimista femenina del teólogo y *adeptus* John Pordage dirigida a su *soror mystica* Jane Lead¹⁶:

Este horno sagrado, este *Balneum Mariæ*, este vial de vidrio, este horno secreto, es el lugar de la matriz, del vientre, el centro, la fuente y origen desde donde emana la divina Tintura. [...] Esta verdadera filosofía te enseñará a conocerte a ti misma, y si te conoces bien, también descubrirás la pura naturaleza que yace en ti. Y cuando conozcas tu propia naturaleza, libre de toda maldad, de todo egoísmo pecaminoso, entonces asimismo conocerás a Dios [...]. (Ibíd.)

Como apoyo visual al tema conmemoramos el ícono de la célebre alquimista, María la Profetisa, que exhibe el método de cocción, el cual hasta el día de hoy se utiliza, el “baño maría”.



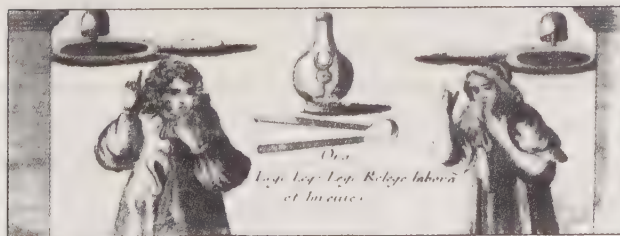
Destilación al “baño maría”, el procedimiento de calor inventado por María la Judía. Procedimiento que se hace “en calor y humedad” y por el cual la destilación es la “mejor y más útil, aunque sea mucho más difícil”. Alexis Piemont: Los secretos del Señor. París. Bibl. de la Escuela de Farmacia.

Historia de la Alquimia [Histoire de L'Alchimie] Serge Hutin. Trad. Juan Gratacos V. Ed. Ariel Ltda. Guayaquil: Cromograf S.A., 1976, 8

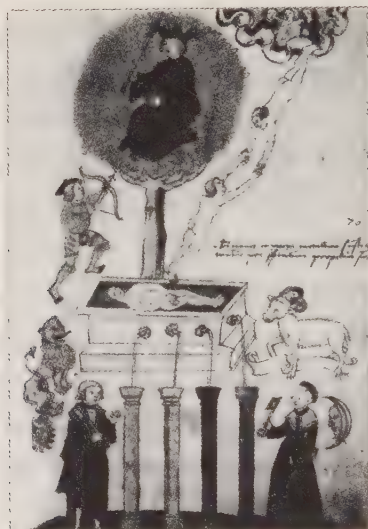
Reiteramos la actuación insólita de la mujer en la alquimia en su papel de *soror mystica* del *adeptus* como se constata en varios textos. Sus imágenes exhiben a la mujer con el *artifex* en tarea conjunta, totalmente equitativa, incluso en la etapa final de la gran obra compartiendo el secreto. La primera ilustración que proporcionamos exhibe “a la pareja de alquimistas arrodillados a ambos lados del atanor (horno) dentro del cual está el vial sellado. Sobre ellos hay dos ángeles que sostienen el mismo vial, el cual ahora contiene Sol y Luna, equivalente espiritual de los dos adeptos”. (*The Practice of Psychotherapy*, # 1, 322, Fig. 12). En el segundo y tercer grabados, el *artifex* y su *soror mystica* comparten el trabajo y la confidencialidad del *opus*.



Mutus Liber (1702).
(Jung, *The Practice of Psychotherapy* 322)



Mutus Liber (1702). Jung, (*Psychology and Alchemy* 482, QPA 227)



The *artifex* with his *soror mystica*,
holding the keys to the work.-
Thomas Aquinas (pseud.), *De alchimia*
(16th cent.) (Jung, *Psychology and*
Alchemy 281)

Concluimos esta introducción, citando las palabras de Florence Lister. La arqueóloga nos insta a recordar, que en los años cuarenta, a su *soror mystica*, Marie Worthington –quien tuvo “la osadía” de conservar su nombre de soltera, aun después del matrimonio–, se le negó la participación en clases de arqueología junto a los estudiantes varones en instituciones de gran prestigio como la Universidad de Harvard:

Ahora, este signo de independencia es común, pero que yo sepa Marie fue la primera mujer en conservarlo [...] Sin embargo, a pesar de su aparente éxito, no pudo escapar al prejuicio de ser mujer [...]. Como estudiante graduada de Radcliffe College, fue una de las mujeres a quien se le permitió asistir a clases en Harvard con la condición de que se sentara en el pasillo y escuchara las conferencias a través de la puerta abierta del aula (20, QPA 227). ❧

NOTAS

1. Otros nombres para la piedra filosofal son el *lapis philosophorum*, *Rebis*, *Piedra Etérea*, *Elixir vitae*. Para el alquimista: *adeptus*, *artifex* o *filius philosophorum* [hijo de los filósofos]. Para la obra: *opus*, *gran opus alchymicum*, *opus magisterium* o “El Gran Arte” debido a que (como se especifica en la exhibición sobre la alquimia en el Museo Getty, ver nota #3) su práctica producía muchas de las técnicas que los artistas han empleado a través de la historia. Por ejemplo colores químicamente sintetizados para las pinturas, tintas y teñidos, cementos, vidrios, cerámicas, etc. los cuales fueron inventos puestos al servicio del individuo para lograr efectos artísticos.
2. De aquí en adelante en todos los ensayos se utilizan las iniciales QPA en referencia a esta obra de la autora y las iniciales: AEE para el *gran opus* del maestro Sabato (se omite el acento en su apellido; después de escribir *Abaddón el Exterminador* el autor optó por la grafía italiana). Asimismo, se acata la decisión de la R.A.E. de no diferenciar con acentos adjetivos y adverbios. En lo atinente a las traducciones, si el texto estuviera en inglés, las versiones al español son de la autora; las del latín al español, del editor Mario Cozzi.
3. En la magnífica reciente exhibición “*The Art of Alchemy*” en el Museo Getty en Los Ángeles (octubre 11, 2016 – febrero, 12, 2017) se exhibió el retrato y un ejemplar del manuscrito de la alquimista italiana Isabella Cortese: “*I secreti de la signora Isabella Cortese : ne’quali si contengono cose minerali, medicinali, arteficiose, & alchimiche, & molte de l’arte profumatoria, appartenenti a ogni gran signora : con altri bellissimi secreti aggiunti* (Venice 1565), title page”. (Véase el manuscrito original en el siguiente sitio de la red): <https://archive.org/details/isecretidelasign00cort>
4. Las diversas etapas: *nigredo*, *albedo*, *rubedo* y sus correspondientes procesos alquímicos, entre otros: *putrefactio*, *calcinatio*, *ablutio*, *sublimatio*, *coniunctio* o *unio oppositorum*. Véase inciso III en esta Introducción.
5. En referencia, según Marie-Louise von Franz, al místico Mohamed Ibn Umail, conocido por su nombre en latín “Senior”, ejemplo de aquellos alquimistas que enfocaron el problema desde otro ángulo, “presuponiendo que el misterio que buscaban, el misterio de la estructura del universo, estaba en ellos mismos, en sus propios cuerpos y en esa parte de su personalidad que llamamos inconsciente pero que ellos veían como el origen de sus propias existencias” (*Alchemical Active Imagination* 9-10, QPA 30).
6. Asimismo, de gran importancia en la alquimia (como también se indica y se ilustra en la exhibición mencionada), es el escarabajo que deposita sus huevos en el excremento y después de arrollarlo en una masa esférica lo

entierra en la arena. La habilidad de la naturaleza de crear la vida de la materia putrefacta inspiraba a los religiosos y científicos egipcios. El símbolo del escarabajo “Kepri” con el significado de Creador/Transformador es imagen del dios solar Ra, que cada mañana se levanta de la oscuridad de la noche en un ciclo eterno de muerte y resurrección. El *filius philosophorum* trataba de imitar a la madre naturaleza transformando sus recursos en afán de obtener recursos médicos para la preservación del cuerpo y los materiales para el arte de immortalizar la raza humana.

7. Al respecto es de destacar el óleo sobre cobre del pintor holandés Joachim Anthonisz Wtewael (1566-1638) titulado “*Mars and Venus surprised by Vulcan*”, en la exposición del Museo Getty. El tema central de este lienzo es la hierogamia arquetípica, la *coniunctio* adúltera entre Venus (símbolo del cobre) y Marte (imagen del hierro) revelada por Mercurius a Vulcan dios de la metalurgia. En nuestros días, señalamos, entre otras numerosas obras, la *coniunctio* alquímica de Rufino Tamayo (1899-1991) titulada “Hombre y Mujer” (óleo sobre lienzo, 1971) que el artista mexicano exhibe sobre un trasfondo rojo conmemorando la última etapa, la *rubedo* alquímica (*San Diego Museum of Art*, California). Sobre el tema tratado, corresponde aquí citar nuevamente al gran alquimista alejandrino Zóximo de Panópolis quien nos insta a no confundir las transformaciones astrológicas basadas en la superstición con las verdaderas y genuinas llamadas “Kairikai” las cuales mediante la meditación conducen al “Kairos, el momento interior apropiado para la transformación de la materia”. De aquí que si el adepto estaba trabajando con un metal como la plata, para que el proceso químico llegara a feliz término, tenía que haber una *coniunctio*, conjunción con la luna. Si se trataba del hierro tenía que ser con el planeta Marte, si era el oro con el sol y con Saturno, el plomo. (Marie Louise Von Franz, *Alchemical Active Imagination* (8-9, QPA 68).
8. Años más tarde se publica en inglés con el título *The Secret of the Golden Flower* y en 1991 por Thomas Cleary.
9. La obra de Sigmund Freud (1856-1939) basada sobre la infancia del célebre artista italiano en su nexo con su plástica titulada *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, fue el primer estudio psicoanalítico sobre un artista.
10. Otros ejemplos de arquetipos serían en primer lugar –propone Jung– el de la madre, ya que todos tuvimos una progenitora que nos llevó en su vientre antes de nacer. Nunca hubiésemos sobrevivido sin el cuidado de ella o un sustituto de la misma. Incluso, agrega el psicólogo, cuando no se encuentra una persona real, desde los albores de la humanidad, hemos tratado a través de la literatura de convertirlo en un personaje mitológico

como es el caso de los cuentos de hadas. En otras instancias, cuando no se encuentra el arquetipo de la madre que satisfaga nuestras necesidades, el ser humano tiende a proyectarlo sobre símbolos como la iglesia, la nación, figuras religiosas etc. Para los alquimistas la diosa egipcia Isis era la madre primordial, asimismo, la diosa Sofía, herencia gnóstica y para el mundo occidental Eva o la Virgen María, con sus innumerables representaciones. Es de mencionar también el arquetipo del ego, centro de lo consciente y del *self*, centro tanto de lo consciente como de lo inconsciente; el de la sombra, o sea la *persona* o máscara utilizada originalmente por los actores en el teatro. Jung nos da en *The Archetypes and the Collective Unconscious*, la siguiente definición: “es el sistema de adaptación del individuo, es decir, la manera que se adopta para interactuar con el mundo. Toda vocación o profesión posee las características propias de su *persona*. En la actualidad, es fácil estudiar estos fenómenos ya que las fotografías de figuras públicas figuran tan a menudo en la prensa. El mundo les impone un cierto comportamiento y el profesional se esfuerza en merecer esas expectativas. Sin embargo, el peligro yace en la identificación (de la *persona*) con la persona: el profesor con su texto, el tenor con su voz [...] de aquí que el individuo tenga que vivir exclusivamente con el trasfondo de su propia biografía [...] Uno podría decir, con un grano de exageración, que la persona es aquello que uno no es pero lo que, tanto uno mismo, como los demás piensan que en realidad uno es.” (122-3)

11. Paracelso. Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541). Su *gran opus Die große Wundarsney* [La Gran Cirugía] es un texto precursor de la antisepsia, producto de su experiencia en el tratamiento de los soldados heridos en la guerras venecianas donde se desempeñó como médico. En el orden psicológico, promovió el tratamiento humano de los enfermos mentales y luchó en contra de la creencia de que estaban poseídos por espíritus malignos. Fue el primero en usar el término inconsciente. En su obra *Von den Krankheiten* [De la enfermedad] dice lo siguiente: “De modo que la causa de la enfermedad llamada corea lasciva es una mera opinión e idea asumida por la imaginación [...] en el caso de los niños tiene que ver también con la imaginación [...] su sentido de vista y oído es tan fuerte que inconscientemente fantasean sobre lo que han visto u oído” <https://en.wikipedia.org/wiki/Paracelsus>. Jung fue un gran estudioso de Paracelso y siguiendo sus enseñanzas basó su teoría de que el lenguaje simbólico alquimista es una expresión de procesos psicológicos innatos aunque inconscientes.
12. Hay que recordar, nos sugiere Jung que la tesis fundamental de su teoría sobre la relación de la alquimia y la psicología se basa en el hecho de que para el ser humano de la era pre-científica, no existía una distinción

clara entre sujeto y objeto. El mundo fenomenológico era totalmente diferente. El alquimista no distinguía entre las cualidades de los objetos que percibía y sus propios valores, estados emotivos o creencias. Es por ello que no podía decir exactamente en que consistía la piedra filosofal y por esa razón hay tantas representaciones simbólicas de la misma.

13. La autora tuvo el placer de conocer personalmente al poeta Roemmers en un acto en su honor y entrega del Premio *Alba de América*, en *California State University*, Domínguez Hills, el 6 de octubre de 2006.
14. Mándala proviene del sánscrito con el significado de círculo. Es un símbolo prevalente en numerosas culturas utilizado como método de meditación y contemplación a través del tiempo. Para Jung es símbolo del arquetipo del *Self* representativo de la totalidad psíquica que se obtiene mediante la reconciliación y unificación de los contrarios. La primera vez que el psicólogo menciona este símbolo es en la Introducción al texto *The Secret of the Golden Flower*, y en *Archetypes and the Collective Unconscious*, nos provee una colección de figuras mandálicas. En *Mysterium Coniunctionis* recalca que: "Como ya lo he señalado repetidas veces, las aseveraciones del alquimista sobre el *lapis*, considerándolas desde un ángulo psicológico, describen el arquetipo del *self*. Su fenomenología se manifiesta en el simbolismo mandálico, el cual exhibe al *self* como una estructura concéntrica con frecuencia en forma de la cuadratura del círculo. Además, figuran una variedad de símbolos secundarios, la mayoría de los cuales expresan la naturaleza de los contrarios que tienen que ser reunidos. Esta estructura expresa invariablemente la representación de un estado central o un centro de la personalidad fundamentalmente diferente del ego. Posee una naturaleza nùmine expresada claramente por los mismos mándalas y los símbolos utilizados (sol, estrella, luz, fuego, flor, piedra preciosa, etc.). Se encuentran todos los niveles de evaluación emotiva que oscilan desde dibujos de círculos indiferentes, abstractos o carentes de colorido hasta experiencias de iluminación extremadamente intensas. Todos estos aspectos aparecen en la alquimia. La única diferencia es que el alquimista los proyectaba en la materia mientras que aquí, se los entiende como símbolos." (544)
15. Según la leyenda, el truculento Seth, hermano homicida de Osiris, lo exhorta a entrar en un féretro de plomo para luego arrojarlo a las aguas del Nilo. El segundo asesinato de esta deidad egipcia ocurre cuando Isis recupera el cuerpo de su hijo y Seth lo asesina nuevamente, esta vez, descuartizándolo y arrojando sus miembros en las cuatro direcciones cardinales.
16. Jung destaca también la gran contribución de Esther Harding, MD (1888-1971), fundadora del "*Analytical Psychology Club of New York*".

ALQUIMIA SUBYACENTE EN
LA ESCRITURA Y PLÁSTICA EN VEINTE POEMAS
PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA
DE OLIVERIO GIRONDO

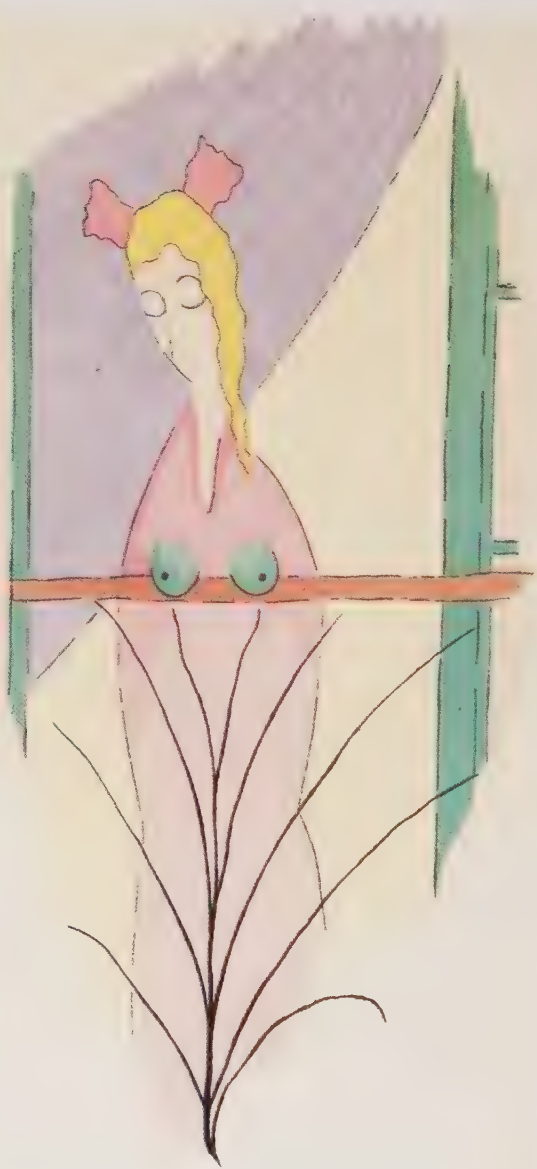




PRODUCCIÓN PLÁSTICA DE OLIVERIO GIRONDO
TRATADA EN ESTE ESTUDIO



Fotógrafo



Geisha



Músico



Virgen



I. Introducción:

EL HILO DE ARIADNA, que une temas al parecer tan dispares como la Alquimia y el Vanguardismo –en especial en lo que toca al Surrealismo– yace en el lema de primordial importancia para los representantes de ambos movimientos: el deseo de transmutar sus almas e integrarse al entorno en que les toca vivir. La Alquimia les proporciona un *temenos*, un espacio especial, un *labor-oratorio*, donde se puede llevar a cabo el autoexamen que conduce a la integración del hombre (el microcosmos) con la naturaleza (el macrocosmos).

El artista surrealista, imbuido de una profunda angustia existencial ante la catástrofe de la primera guerra mundial, impugna el mundo científico y racional y apela a una actitud donde impera lo inconsciente y antirracional.

André Breton –líder del movimiento vanguardista– reconoce la deuda con la Alquimia, en la búsqueda de sus objetivos, en su Segundo Manifiesto del año 1929: *transformar la vida del hombre moderno*. M. E. Warlick documenta que el pintor surrealista Max Ernst obsequió uno de sus lienzos al dirigente vanguardista, en cuyo reverso el pintor alemán asentó las diversas imágenes alquímicas que le sirvieron de inspiración (*Max Ernst and Alchemy* 72).

John Read apunta el influjo de la Alquimia en los surrealistas citando el célebre concepto de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse)

sobre el encuentro fortuito de diferentes realidades reunidas en el espacio de un *collage*; en términos alquimistas, una *coniunctio* alquímica en el *vas* alquimista. El poeta francés, nacido en Uruguay (1846-1870) fue reconocido por Breton como precursor del Surrealismo¹:

[...] sin lugar a dudas, los surrealistas se han enfocado en los grabados alquímicos con gran entusiasmo, encontrando en ellos las yuxtaposiciones perturbadoras e incongruentes de sus propias obras [...] donde el surrealista repite su máquina de coser, su paraguas o su mesa de operaciones, su predecesor, el alquimista, recurría a andróginos, árboles cuyas frutas eran soles y lunas, Saturno con regadera y pierna de palo o a ciegos cuyas lámparas esparcían la luz sobre senderos que no podían verse. ‘Hay algo donde el hombre pueda decir ‘¿ves? ¿Esto es nuevo?’ ‘Ya ha sido realizado en épocas anteriores’. El arte moderno encuentra un eco en estos grabados antiguos. (*The Alchemist in Life, Art, and Literature* 21-2, QPA 150).

Desde un punto de vista psicológico, en su nexo con la alquimia Jung interpreta el grabado alquímico que exhibe a Sofía, diosa de la sabiduría (Michael Maier’s *Atalanta Fugiens*, Emblema XLII, 1816), como representación del poder imaginativo del *self*.

La deidad gnóstica, explicita Jung, deja sus huellas señalando el camino en el sendero al ego, el cual necesita la ayuda del arquetipo femenino o *anima* que lo guíe y oriente en el reino oscuro del inconsciente (*Psychology and Alchemy* 58-60, QPA 150). El psicólogo Raff agrega su interpretación sobre el significado de este grabado:

Usando los cristales del entendimiento guiado por la lámpara de lo consciente, apoyado por el bastón de la autoridad interna, el alquimista se esfuerza en seguir las directivas de Sofía, deidad símbolo de sabiduría, herencia gnóstica. Nótese las plantas y frutas símbolos de la creatividad interminable de Sofía. (*Jung and the Alchemical Imagination* 46, QPA 306).

EMBLEMA XLII. *De secretis Naturæ.*

In Chymicis versantur Natura, Ratio, Experientia & lectio, sunt Dux, scipio, perspicillia & lampas,



EPIGRAMMA XLII

Dux Natura tibi, tuque arte pedissequus illi
 Esto lubens, erras, ni comes ipsa viæ es.
 Det ratio scipionis opem, Experientia firmet
 Lumina, quo possit cernere postea procul.
 Lectio sit lampas tenebris dilucida, rerum
 Verborumque fines providus ut carveas.

EMBLEMA XLII

Lema: En lo atinente a la Alquimia, que la Naturaleza, la Razón, la Experiencia y la Lectura sean la Guía, el sostén, el discernimiento y la luz.

Epigrama: Que la Naturaleza sea tu guía, y tú aplícate a seguirla de cerca y de buen grado con tu arte.

Errarás si no la tomas por compañera en tu sendero. Que la razón dé sostén a tu cayado, y la Experiencia fortalezca tu mirada para que puedas discernir las cosas desde lejos.

Que la lectura sea una lámpara que despeje las tinieblas para que te guardes con prudencia de la acumulación de cosas y palabras.

(De Jong, H.M.E. Michael Maier's *Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Lake Worth, FL: Nicolas-Hays, Inc. 2002 418)

Aplicado a la plástica, Jung incluye y celebra este concepto en la obra de William Blake, (1757-1827), poeta, pintor y visionario alquimista cuya creación pictórica brindamos a continuación:



El alma como gufa mostrando el camino.
 William Blake para

El Purgatorio de Dante, Canto IV. (Jung, *Psychology and Alchemy* 61)

Von-Franz, llama nuestra atención sobre el ominoso pasillo, símbolo del inconsciente, que percibe en la creación de Giorgio de Chirico (1888-1978) titulada *Anxious Journey*: “El laberinto de pasajes extraños, cuartos, entradas y salidas subterráneas recuerdan las representaciones egipcias del submundo, el cual es un símbolo bien conocido del inconsciente con sus innumerables posibilidades desconocidas” (“The Process of Individuation”, *Man and his Symbols* 176, QPA148). Como apoyo visual a su enfoque, la discípula de Jung nos ofrece la creación mencionada y agrega que esos pasajes oscuros expresarían asimismo, “el primer contacto con el inconsciente cuando comienza el proceso de individuación” (Ibíd.) También en su ensayo, “Symbolism in the Visual Arts”, esta autora recalca el predominio de las imágenes alquímicas en reconocidos artistas como el Bosco:

Los alquimistas, inspirados por el espíritu oscuro, demoníaco y tectónico de la naturaleza [...] no solo registraron sus obras en sus textos sino también nos dejaron un valioso caudal pictórico de sus experiencias oníricas y visionarias, imágenes simbólicas que todavía hoy son tan profundas como desconcertantes [...] Jerónimo el Bosco, el gran pintor flamenco del siglo XV puede ser considerado el exponente de más envergadura de ese tipo de arte imaginativo. (*Man and his Symbols* 278, QPA 62)

Por último, es de mencionar que tanto el vanguardismo como la alquimia han sido objeto de críticas irónicas y muchas veces inmerecidas. En su mayor parte, debidas al rechazo de los nuevos cánones literarios, a la falta de comprensión de la simbología de los textos o por haberse basado en la obras de los pocos extremistas. En el primer caso, señalamos las invectivas al surrealismo y a su exponente principal, Oliverio Girondo. En el segundo, el estigma

causado por algunos alquimistas, quienes con sus falsas pócimas y artimañas, embaucaban a crédulos devotos. En las palabras de Ernesto Sabato: “los macaneadores y charlatanes, individuos que hacían el cuento del tío al rey o al duque fulano.” (AEE 328, QPA57). Sin embargo, El *adeptus* Sabato hace hincapié en los verdaderos alquimistas, aquellos hijos de Hermes que estaban muy lejos de interesarse en el oro, ya que para ellos, la meta principal consistía en su propia transformación física y psíquica.

II. La Vanguardia, breve definición:

El vocablo “vanguardismo” fue tomado del *avant-garde* francés. Se trataba de un afán de avance incansable de ataque a la razón y al realismo imperante en Occidente. El crítico español Guillermo de Torre apunta lo siguiente: “La vanguardia, tal como yo la entiendo, en su sentido más extenso y mejor, no ha significado nunca una escuela, una tendencia o una manera determinada. Sí el común denominador de los diversos ismos echados a volar durante estos últimos años” (Tomo I, 26).

El principal exponente de la vanguardia en Latinoamérica es el talentoso alquimista, escritor, periodista y pintor, Oliverio Girondo (1891-1967). Su producción literaria se inicia en suelo argentino cuando el movimiento vanguardista de los años 20 se encuentra encaminado hacia un proceso de renovación estética. En sus viajes a Europa, Girondo se imbuje de las nuevas corrientes en boga en ese medio y animado por su notable espíritu desprejuiciado, audaz y valeroso, da nacimiento a su primer poemario: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* en Argenteuil, Francia, en 1922. Esta obra se difunde rápidamente por los círculos de jóvenes escritores argentinos que, reunidos en torno a las revistas *Prisma*, *Proa*, e

Inicial, formulan sus posturas antitradicionalistas y transformadoras. De tal impulso emerge la revista *Martín Fierro*, en Buenos Aires en 1924, con la llegada de Borges. La actitud desafiante queda asentada en el *Manifiesto* redactado por su director, Oliverio Girondo. Poco a poco, el frenesí subversivo se pacifica. Únicamente Girondo se mantiene fiel al espíritu renovador de este período casi sin paragón en las letras argentinas.

III. *Exégesis alquímica de la carta-prólogo en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía:*

El sagaz y dinámico itinerario de *Martín Fierro* se extiende hasta fines de 1927, fecha que sella su desaparición. Un año antes, en 1926, el mismo Girondo presenta al público una reedición “tranviana” de su primer poemario: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

Abordamos nuestra exégesis del imaginario del artista argentino, basándonos en la teoría alquimista en su nexos con el proceso creativo/psicológico: el “Proceso de Individuación” desarrollado por C. G. Jung. El psicólogo zuriqués encontró una sorprendente afinidad entre su teoría y el profundo cavilar del *filius philosophorum* [hijo de los filósofos] como solían llamarse.

Comenzamos nuestra interpretación analizando la simbología alquímica que divisamos en las profundas palabras del autor en los tres primeros, último y penúltimo párrafos de la carta que, bajo la sabia insistencia de Evar Méndez, se vio compelido a ceder. El editor la utilizó como prólogo al poemario. Desde el primer enunciado, Girondo subraya la ardua, exigente e ineludible tarea del quehacer poético en esta entrañable misiva, originalmente dirigida y enviada desde París al grupo “La Púa”, de fecha 31 de agosto de 1922:

¡Qué quieren ustedes!.. A veces los nervios se destemplan... Se pierde el coraje de continuar sin hacer nada... ¡Cansancio de nunca estar cansado! Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda.

Lo que sucede entonces es siniestro. El pasatiempo se transforma en oficio. Sentimos pudores de preñez. Nos ruborizamos si alguien nos mira la cabeza. Y lo que es más terrible aún, sin que nos demos cuenta, el oficio termina por interesarnos y es inútil que nos digamos: ‘Yo no quiero optar, porque optar es osificarse. Yo no quiero tener una actitud, porque todas las actitudes son estúpidas’ [...]

Irremediablemente terminamos por escribir: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. (Obras Completas 49-50. En adelante: OC).

Si inquirimos las palabras del poeta desde un punto de vista alquímico, encontramos que el artista, como genuino *filius philosophorum*, quien nunca perdía la esperanza, repitiendo una y otra vez sus experimentos, logra vencer su estado anímico: “A veces los nervios se destemplan... Se pierde el coraje de continuar sin hacer nada...” y descubre el *elixir vitae*, la piedra filosofal, el *lapis* o bálsamo de su vida creativa, precisamente en el desafío de su misión y compromiso con la escritura: “Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, como quien junta puchos en la vereda.”(OC 49) El *adeptus* Gironde unimisma el acto de descender con una singular sinestesia de orden auditivo, –la cadencia musical, los “ritmos”, que le salen al paso en su descenso, la *nigredo* creativa, primera etapa alquímica– unida al componente visual en la alusión a la composición poética, la cual en este punto yace dispersa en el centro del espacio urbano. Se destaca en esta cita el símbolo de la escalera. Para el alquimista, la escalera la *scala lapidis* constituía un elemento simbólico de suma impor-

tancia ya que representaba las diversas etapas del proceso. Se la ilustraba con el grabado que presentamos a continuación:



The *scala lapidis*. "Emblematical Figures of the Philosopher's Stone," MS. Add. 1316 (17th cent.) Jung, *Psychology and Alchemy* 56, QPA 87)

La imagen de la *scala lapidis*, exhibe las figuras del sol y de la luna dos veces, las cuales representarían la *coniunctio* que es menester llevar a cabo por cada uno de los participantes para la obtención de la Piedra Filosofal. Uno de los jinetes es un águila de dos cabezas, clara alusión al andrógino, el *Rebis*, cumbre de la *coniunctio oppositorum*, propia de la etapa de la *rubedo*, emblema de pasión, sacrificio y del fuego en cuyas llamas se vislumbra el oro. Además, tanto el caballo que trota sobre los peldaños de la escalera como los jinetes, mantienen los pies sobre los escalones, símbolos del referente tierra, proceso de la *coagulatio* alquímica en su nexa con la *sublimatio* inherente en la inclinación ascendente de la

escalera. Citamos las palabras del alquimista Avicena sobre las etapas alquímicas mencionadas: “Si no fuera por la tierra, nuestra obra como el aire, volaría y ni el fuego tendría su nutrición ni el agua su vasija.” (Jung, *Mysterium Coniunctionis* 4, QPA 99-100). Desde un punto de vista psicológico, como ya se menciona en la explicación de tapa, Jung apunta al respecto:

Ascenso y descenso, en lo alto y en lo bajo, arriba y abajo, representan la realización emocional de los contrarios, y esta realización gradualmente conduce o debiera conducir a su equilibrio. Este motivo ocurre frecuentemente en los sueños, en la forma de subir y bajar de una colina, subir escaleras, subir y bajar ascensores, globos, aviones, etc. Corresponde a la lucha entre el dragón alado y el que carece de ellas, es decir, el ouróboro. (Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis* 223)

Volvemos a la misiva del poeta Girondo y vislumbramos la segunda etapa alquímica, la fase de la *albedo*, en la sinestesia visual que congrega el color blanco de las composiciones poéticas con la cobertura de los “puchos”. Esta etapa era la fase final para algunos alquimistas, cuyo metal correspondía a la plata, la cual era representada por los colores del *cauda pavonis* [cola del pavo real]. Aún más, habría aquí una *coniunctio oppositorum*, entre la etapa de la *albedo*: sinestesia visual en el color del papel de los poemas y las coberturas de los restos de cigarrillos, versus la fase de la *nigredo* inherente en el color oscuro del tabaco.

El mensaje girondiano continúa con un símil que reúne “poemas” y “puchos” y el cambio de espacio del asfalto a la acera. El poeta nos permite atisbar el incipiente poema dentro de su retorta alquímica, su *vas* creativo, con esta substitución de entorno que se despersonaliza en el “uno” pero que al mismo tiempo “recoge” las

creaciones poéticas: “poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda.” Además, Girondo, como buen alquimista divisaría el referente ígneo/oro en los residuos del tabaco, el cual apuntaría a la última fase alquímica, la *rubedo*. Esta etapa revelaría la realización feliz de su *opus* expresada con las palabras que concluyen el tercer párrafo epistolar: “Irremediable-mente terminamos por escribir: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.”(OC 50) Continuamos indagando la carta-prólogo y descubrimos que el penúltimo y último párrafo revelan un cavilar profundo y comprometido donde entrevemos concepciones alquímicas que afloran nuevamente del *vas* germinal del *adeptus*:

Lo cotidiano [...] ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? [...] ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo tierra? Y ¿cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento? ¿No podríamos atribuirle, por ejemplo, todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente, y tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarnos? ¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios como si fueran ropa limpia, convenir en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles y ser capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos?

Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida– no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto. (*Obras Completas* 51)

En primer lugar señalamos la noción de lo pueril, la que anexada al concepto enunciado a comienzos de la carta sobre el poder “siniestro” de la escritura que causa “pudores de preñez”,

tendríamos una fehaciente alusión al acto de dar luz al *opus*. El alquimista expresaba este concepto con las diversas ilustraciones del hermafrodita o con el homúnculo saliendo de la retorta, como se puede apreciar en las diversas ilustraciones alquímicas, algunas de las cuales se proporcionan en la Introducción a este texto.

En segundo lugar, por un lado, examinamos la pregunta retórica con la que el poeta nos desafía a experimentar una nueva visión: “Y ¿cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento?” (51) Interrogación que sugiere la búsqueda del elixir alquímico que prometía la eterna juventud, cuyo precursor es Paracelso, médico, botanista y filósofo, según Jung, el primer científico que diagnostica la raíz psicológica de algunas enfermedades y utiliza, por primera vez, la palabra “inconsciente”. Por otro lado, Gironde, perspicaz alquimista, puntea la imagen de la piedra filosofal con la pregunta retórica sobre el “fetiche perfecto y omnisciente”, el cual sería instrumento de otra *coniunctio oppositorum* implícita en los otros dos cuestionamientos: “¿[...] tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarnos? ¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios como si fueran ropa limpia [...]?” (Ibíd.) El poeta ejemplifica el tema de la reconciliación de los contrarios, mediante el uso de logradas antítesis: “plegarias”/“blasfemias”, “vicios”/“virtudes” y la alusión inherente en el oxímoron “aburrimiento paradisíaco” que el poeta aúna con el símil “como si fuera ropa limpia”. Esta figura poética incorpora no solo la sinestesia visual y olfativa indicadora de limpieza, sino que asimismo sirve de nexo entre los elementos disímiles que nos transportan –ahora ya de lleno– al proceso de la *ablutio*, el lavado de la *prima materia* correspondiente a la segunda etapa alquímica, la *albedo*. Las figuras poéticas –el oxímoron “aburrimiento paradisíaco” y la antítesis

“voluptuosidad de condenarnos”– ejemplificarían, desde un punto de vista psicológico, el estado inconsciente del individuo en el paraíso terrenal donde “la tentación de la serpiente representa la aspiración hacia la auto-realización por parte del hombre y simboliza el principio de individuación” (Edward Edinger, *Ego and Archetype* 18, QPA IV, #27, 258).

Girondo finaliza su recado epistolar ratificando el concepto de la *coincidentia oppositorum*: “Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida– no renuncio ni a mi derecho de renunciar” y en las dos líneas que continúan a estas palabras, hay una mención explícita a la piedra en el símil con el que el *adeptus* argentino concluye la carta prólogo: “y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.” El tono depresivo en el ademán inútil de desechar la creación poética, correspondiente a la etapa de la *nigredo*, se contrapone al gesto de regocijo que todo genuino artista, de acuerdo a los fundamentos junguianos, conlleva sobre sus hombros: el peso del acto creativo que surge de las capas más íntimas de su inconsciente personal y colectivo.

Nuestro *filius philosophorum* Girondo, al igual que Borges, como lo expresa en los últimos versos de su poema “El Alquimista” (*El Otro* 92-3) o Pablo Neruda en “Oda a unas flores amarillas” (QPA 106), son plenamente conscientes de la futilidad de encontrar el oro. No obstante, nos advierte Jung:

[...] a pesar de que el materialismo creciente de la época tildó a la alquimia de enorme decepción y aberración absurda, hay todavía –“*quaedam substantia in Mercurio quae nunquam moritur*”– fascinación que nunca desapareció en su totalidad, aun cuando permanezca arropada en la vestimenta del necio arte de producir el oro. (*Psychology and Alchemy* 431).

IV. *Exégesis alquímico-vanguardista en poemas y plástica en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía:*

El referente a la máquina, revelador elemento del futurismo de Marinetti, se menciona en el título mismo del poemario. El tranvía, funciona como un vínculo entre la técnica, el referente urbano y la escritura. Una segunda alusión a la máquina, la encontramos en la tercera composición poética del poema titulado: “Croquis en la arena”. Se introduce la máquina fotográfica, no como instrumento artístico, sino más bien como medio adverso de permanencia comercializada y reproducción en serie: “Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan”. (56-7)

El artista acompaña ese “croquis” con su propia versión plástica de una mujer agachada dentro del mar, donde se destaca en rojo, una marcada esteatopigia, (énfasis en la zona glútea), tema central de la fotografía que la figura caricaturesca de un fotógrafo trata de vender. Huelga señalar que en la alquimia, en las representaciones femeninas, predomina el símbolo del *vas* redondo, símbolo de fertilidad acentuado por la medida exagerada de senos, vientre y parte posterior, como representantes de “centros númenes de todas las esferas vitales”. (Erich Neumann, *The Great Mother* 128, QPA 200). El psicólogo Neumann recalca que “sería un error, adjudicar la esteatopigia a características raciales, ya que esta cualidad de la Madre Diosa Primordial la encontramos en todo tipo de regiones” (Ibíd. 97, QPA V #1, 259).

El icono del fotógrafo tiene solo un ojo (el derecho) en línea directa con el ojo único, el lente de la cámara. Tendríamos aquí, en la ausencia del ojo izquierdo, emblema lunar, un cavilar opuesto a la *quadratura circuli* alquímica [cuadratura del círculo] que incluía el módulo femenino como el cuarto elemento. Buscaban la cuadratura del círculo y creían haberla encontrado al incluir a sus *sororis*

mysticae [hermanas en el misterio], Isis, Sofía, María la Profetisa y la Virgen María, como parte de la Gran Obra. (Jung, *Psychology and Alchemy* 23, QPA 39)



Squaring of the circle to make the two sexes one whole.— [Cuadratura del círculo para hacer de los dos sexos una unidad] Maier, *Scrutinium chymicum* (1687) (Jung, *Psychology and Alchemy* 126, QPA 109)

Sin embargo, nuestro hábil *filius philosophorum* Gironde subsana esta carencia utilizando su paleta de pintor como medio sinestésico visual, su *cauda pavonis*, en un feliz esfuerzo de llevar a cabo una *coniunctio* lunar/solar. Verbigracia, el tono del traje verde (color de vida) del fotógrafo se unimisma por un lado, con el matiz verde de la cabeza del ícono femenino, y por otro, con los exagerados bigotes, el cabello hispido de la figura masculina y las tonalidades castañoamarillentas de la cámara. En el trasfondo de la fotografía, se visualiza el oro en el color del barco y del cielo. El elemento agua –referente femenino por excelencia– de un color celeste violáceo, hace juego con el matiz de la corbata del fotógrafo. Es interesante destacar que la indumentaria formal representada por la corbata “moño” de la figura masculina, nos lleva recordar la

constante lucha en contra de la asfixiante “levita”, que nuestro *adeptus* vanguardista emprendía en su tenaz oposición a las normas establecidas. Verbigracia en “Croquis Sevillano”, la metonimia del calor que “apergamina la epidermis de las camisas ahorcadas en medio de la calle” (OC 73); en “Biarritz”, en un ambiente de juegos de azar: “Hay un señor con un cuello que terminará por estrangularlo.” (Ibíd. 76) Y en “Nocturno”, la prosopopeya (humanización o animalización de las cosas): “[...] las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes” (Ibíd. 59).

Otro referente que encontramos en los versos que abren “Croquis en la arena” es el de la fragmentación, técnica adoptada por el cubismo. Los críticos han dado en designar este concepto con el nombre de “dislocación formal”, que consiste en reconstruir el mundo exterior mediante un mecanismo de descomposición y nueva composición; es decir presentar “una serie de imágenes sueltas que cohabitan en el poema sin nexos lógico-sintácticos” que las conecten (Nóbile 25):

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran.

Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientes cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar! (56-57)

.....

Desde nuestra perspectiva alquimista, el desglose del cuerpo, nos remonta al mito relacionado con la segunda muerte de Osiris. Según esta versión, el hermano homicida nuevamente asesina a Osiris, lo desmiembra y lo arroja a las cuatro direcciones cardinales. Gironde imprime su propio sello creativo en la fragmentación expresada en los primeros versos del poema, enfatizando cada verso con el signo de puntuación y la tipografía de peldaños descendentes. De manera que tendríamos nuevamente una alusión a la *scala lapidis* y a la etapa fragmentada de la *nigredo* donde la *prima materia*, la sustancia engendradora de vida, se encuentra en estado caótico. No obstante, en la alquimia, en las etapas subsiguientes –*albedo/rubedo*, que continúan el *opus*– hay un proceso de reintegración de la *prima materia*. Nuestro alquimista Gironde enuncia esta noción restauradora en los versos que aluden a los “Cuerpos que se reintegran”. La estrofa concluye nuevamente con el tema de la fragmentación entre el cuerpo o instinto y el cerebro, símbolo del *vas* alquímico: “cabezas flotantes de caucho”. Sin embargo, si consideramos el espacio, el entorno del agua, el mismo serviría como ente mediador entre la *coniunctio* que integraría la *nigredo* –implícita en el color de la rueda– con el proceso de la *ablutio*, referente alquímico purificador

propio de la etapa de la *albedo*. Asimismo, en los versos que inician la segunda estrofa se insinúa la presencia del metal, las “virutas” en asociación sinestésica con el referente táctil (“tornearles”) y el elemento visual, el color del mar/cielo que en el verso siguiente el poeta aún con el oro: “Al tornearles el cuerpo a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa. ¡Todo es oro y azul!//” (56). Además, en la circularidad del neumático, sumada a la de la tipografía –repetición exclamativa cuatro veces de la vocal “o”: “¡Todo es oro [...]!”, habría una alusión al emblema de la serpiente ourobórica. El resto del poema será analizado en el curso del estudio.

Las inusitadas y originales prosopopeyas, rebajamiento de jerarquía y cosificación del sentimiento humano permean todo el poemario girondiano. A manera de ejemplo citamos los versos de “Río de Janeiro”:

La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido. Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

El “Pan de azúcar” basta para almibarar toda la bahía...

El “Pan de Azúcar” y su alambre carril que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea (61)

El espacio es la ciudad brasileña. El poema comienza, por un lado, con una reiteración de la alusión a tarjeta postal y reproducción en serie y por otro, con el referente piedra en la roca ígnea: “La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido”. El matiz rojo oscuro del mineral en su nexos con el elemento fuego nos traslada a la tercera etapa, fase de la *rubedo*.

La tercera estrofa del poema exhibe un encuentro de fortuitas realidades: el cable carril versus la “sombrija de papel” conectados con lúdicas sinestesias gustativas y visuales encarnadas en el célebre cerro de la ciudad brasileña, símbolo del *vas* alquímico. Por último, la cuarta estrofa destaca la prosopopeya de “las montañas” que “acampan” o las fachadas de los edificios que ostentan “caras pintarrajeadas” y ofrecen sus “lomos” –no las espaldas– al plumero de las palmeras.

Continuamos nuestra exégesis con las prosopopeyas de “Milonga” (64-65) donde las mesas se transforman en animales violentos y las bailarinas son “hembras con las ancas nerviosas” (no caderas) (64.) El poema está acompañado por la magnífica versión plástica de un músico con cigarrillo en la boca tocando el bandoneón (64), el cual “canta” (no el ejecutante) “con esperezos de gusano baboso” (65). Gironde exhibe a su artista músico de semblante sombrío y traje negro, enmarcado en un fragmento de marco desastillado. El tono oscuro de ambos aunado a los bordes irregulares del cuadro aludiría a la angustia existencial, la *nigredo* del propio autor/pintor. Sin embargo, en el matiz amarillento del bandoneón, se divisa el oro, en unísono con la música como elemento acallador de la tristeza y desazón del artista, ahora en contraste con la violencia y ruptura de los objetos:

De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.

Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta. (65)

En este caos y desorden violento de los objetos, los participantes se fragmentan en el reflejo del espejo, pero de inmediato se reintegran con el símil sinestésico de orden antitético visual (iridiscente) y auditivo (ensordecedor): “como una rueda de cohetes de bengala”. El símbolo de la serpiente ourobórica residiría en la forma circular de las luces explosivas, el colorido nos remonta nuevamente al resplandor del *cauda pavonis* y en cuanto a su cualidad ígnea, nuevamente a la etapa de la *rubedo*. El poema concluye con la bella metonimia alborada/policía que restaura el orden: “Junto con el vigilante entra la aurora vestida de violeta”.

En “Fiesta en Dakar” (71), el poeta nuevamente recurre a la prosopopeya en una aparente dejararquización de la mujer: el movimiento de “ubres”, al son del “candombe” y la percusión vivaz de los tambores, opuesta a la melancolía del bandoneón en el poema anterior. Y como justiciero alquimista el *filius philosophorum* nos ofrece la caricatura y recriminación al componente masculino en el poema titulado “Plaza”: “Solo la complican: uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera que enloquecen a las amas de cría y le ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres” (82-3). El poeta acompaña el poema, con su propia versión del ícono de “bigotes de muñeco de cera” “ordeñando” a una mujer de un seno de exageradas proporciones (82). En este sentido, es de recordar la connotación positiva que tenía el animal vacuno femenino para Girondo. En el relato que el autor titula *Interlunio* y que dedica a su esposa, la escritora Norah Lange, hay una clara identificación con la madre como representante simbólico de lo materno, lo nutritivo, la ternura y bondad infinita de la madre tierra (OC 259-262). El pintor Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) ilustra las once aguafuertes que acompañan el relato, por las que recibe el Gran Premio de Pintura y medalla de oro en París en 1937. La novedosa y doliente

creación surrealista de la figura teriomórfica provista de astas del artista Spilimbergo (Ibíd. 261) nos remonta a la etapa de la *nigredo* y en los referentes cuernos a la imagen de la diosa vacuna Hathor/ Isis, cuya ilustración brindamos al final de este inciso.

Por otra parte es de destacar que cuando Girondo utiliza el término más aceptable “senos”, lo hace con una sinécdoque de tono lúdico, más bien que denigrante: “La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste” (“Café- concierto” 55). Y unas páginas más adelante, la misma figura poética: “En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos/ buscando una sonrisa sobre las mesas” (“Apunte Callejero” 63).

El poema “Exvoto” (69) despliega una imagen femenina pictórica enmarcada en la figura geométrica de una ventana, un cuadrado con dos bordes verdes paralelos e irregulares y uno horizontal de color café castaño. Los senos circulares de matiz verde, símbolo de vida y de la serpiente ourobórica, descansan sobre el borde horizontal. Un árbol de ramas secas oscuras cubre el cuerpo del ícono. Sus dos ramificaciones superiores sirven de tallos desde donde emanan los senos (68). Interpretamos la imagen del árbol seco como símbolo de las normas restrictivas que aprisionan la figura femenina en contraste con el emblema alquímico, el árbol de la diosa Isis en cuyo tronco descansa el cuerpo de la deidad Osiris, dios verde de la agricultura y el emblema alquímico de la *quadratura circuli*, concepto que incluía el referente femenino. Al respecto, es de señalar la constante reconvención que percibimos hacia el misoneísmo de la época, no solo en la escritura, sino en la plástica girondiana. Nos referimos a la figura del ícono femenino, anteriormente mencionada, con rasgos de geisha con los ojos bajos, signo de recato o vergüenza, aprisionada en el

marco de una ventana que ilustra el poema “Exvoto”. Con marcada admonición, nuestro *artifex* pintor/escritor en contra de lo que se podría pensar que esta misoginia solo aplica a ciertas culturas, nos la exhibe “cara a cara” –plástica página 68, izquierda y escritura del poema, página 69 a la derecha, con fecha del año 1929– en el espacio de la ciudad de Buenos Aires y dedicado “A las chicas de Flores”: “Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, [...] y de noche, a remolque de sus mamás –empavesadas como fragatas– van a pasearse por la plaza para que los hombres les eyaculen palabras al oído [...]” (69).

Concluimos esta sección, proporcionando dos grabados, como apoyo visual a los temas tratados: el primero destaca el papel positivo del vacuno en la alquimia. Según el mito de Osiris, la diosa vacuna Hathor, se convierte en la protectora de Isis, quien, temerosa de que Seth asesine al pequeño Horus, hijo de Osiris, se refugia en los pantanos del delta del Nilo como se constata en



Isis-Hathor, suckling Horus.
Bronze, Egypt, VIII-VI century
B.C. (Erich Neumann, *The Great
Mother* Plate 44, QPA 204)

el papiro de Ani, siglo XIV-XVI antes de Cristo (Erich Neumann, *The Great Mother* 1991, 155, QPA IV #19, 257). Años más tarde, cuando Horus requiere que Isis asesine al homicida de su padre, la diosa egipcia vacila y desvía la flecha que habría de consumir el asesinato. Horus la decapita, pero la diosa lunar Toth le restituye la cabeza y la convierte en Hathor, de allí los cuernos que aparecen entre el círculo en las imágenes de la diosa Isis (Kees, *Aegypten* 35, Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness* 65, QPA Ibíd.)



La segunda ilustración alquímica que ofrecemos es el grabado de la Tumba de Nefertari, Thebes, circa 1250 antes de Cristo; “Siete vacas celestiales y toro”. Reproducida en Lucie Lamy, *Egyptian Mysteries*, 83.

En nuestro cavilar, esta ilustración sería otro ejemplo de la influencia de los mitos egipcios en la mente del artista moderno. Pensamos en la reciente exposición de varios íconos vacunos hembras confeccionados en papel maché y otros medios que fueron ubicados en diversas calles de la ciudad de La Jolla, California, entre ellas: *Designer Jeans* [Jeans de alta costura], *Cow with a View* [Vaca con vista], *Digesting the News* [Digiriendo las noticias], *Psychedelic Green Cow* [Vaca Verde Psicodélica]. Se adjunta el link: <http://lajolla.cowparade.com/cow/gallery/1>

V. *Coniunctio alquímica entre el “Nocturno” de José Asunción Silva y el “Nocturno” y “Otro Nocturno” de Oliverio Girondo.*

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
¡Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos!...

Rubén Darío “Lo Fatal”

La alusión al *lapis philosophorum* en el epígrafe del fundador del Modernismo, señalaría el referente negativo de la piedra, la carencia del agua, símbolo del elemento femenino. En las palabras de Marie-Louise von Franz:

De tal roca fluye el agua de la vida, esa roca de la cual Moisés, por un milagro, obtuvo el agua de la vida. Es piedra y al mismo tiempo pozo, por lo tanto es algo líquido y el opuesto de rigidez y endurecimiento. Significa ser flexible pero firme [...] por eso si el proceso de individuación se lleva a cabo inconscientemente, el individuo se vuelve cruel y rígido con sus semejantes, pero si al contrario lo hace en forma consciente, el resultado es la obtención de la Piedra Filosofal, no con la rigidez de la personalidad, sino con firmeza y flexibilidad en el más alto sentido de estas palabras. (*Alchemy* 264, QPA 146)

La primera conexión que establecemos entre José Asunción Silva y Oliverio Girondo, autores representantes del Modernismo y Vanguardismo respectivamente, reside en la reacción antitradicionalista y la tremenda preocupación por el quehacer estético tal cual se manifiestan en sus renovadoras trayectorias.

En términos generales, el Modernismo en Hispanoamérica surge con el afán de afirmar sus raíces americanas. Influido por la corriente romántica, simbolista y parnasiana francesa, se imbuye del deseo de liberación de la herencia española y de superación del Realismo. En cuanto al Vanguardismo, su característica fundamental es la libertad de expresión, el abordaje de temas tabúes con un lenguaje totalmente desprejuiciado, nueva tipología y en la plástica, una ruptura de líneas, tonalidades, formas y perspectivas.

Utilizamos en este ensayo exegetico, el concepto de la *hierogamia*, *coniunctio* o boda alquímica en su más profundo sentido mitológico metafórico: el enlace de las figuras arquetípicas solar y lunar en representación de los referentes masculinos y femeninos. Es de recordar que el alquimista mezclaba toda clase de cocciones y terminaba con dos metales, el mercurio, el cual, dada su naturaleza líquida y plateada era el emblema lunar, componente femenino, símbolo de la reina, y el azufre, su opuesto, símbolo solar, del rey o del módulo masculino. Leamos a Jung, quien estudió a fondo el tema e interpretó la serie de 20 grabados en madera impresos en Frankfurt, procedentes del *Rosarium Philosophorum* (1550):

La *coniunctio oppositorum* en embozo de Sol y Luna, la pareja hermano-hermana o madre-hijo, ocupa un lugar tan importante en la alquimia que a veces el proceso entero toma la forma de la *hierogamia* y sus consecuencias místicas. Las ilustraciones más simples y más completas del mismo se encuentran en la serie de imágenes contenidas en el *Rosarium Philosophorum*, año 1550. (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 200, QPA 106)

El psicólogo agrega que el equivalente de la *coniunctio* alquímica en el plano psicológico sería el arquetipo del *self*:

[...] la unión entre lo consciente o ego con el inconsciente personificado como *ánima* produce una nueva personalidad compuesta de ambos [...] No es que la nueva personalidad sea algo tercero entre lo consciente e inconsciente, es ambos. Dado el hecho de que el ego trasciende lo consciente no puede ser llamado “ego”, tiene que recibir el nombre de ‘*self*’ [...] El *self* es tanto ego como no-ego, subjetivo y objetivo, individual y colectivo. Es el símbolo unificador que epitomiza la unión total de los contrarios [...] el cual encuentra su expresión visual en los mándalas que ocurren en sueños, dibujos y pinturas del individuo. (Ibíd. 265, QPA 108)

En los dos “Nocturnos” de Girondo, hay una marcada destrucción intencional de los modelos románticos. De modo que no encontramos la delicada musicalidad inherente en las dolientes sinestesias de regímenes auditivos, olfativos y visuales: “los murmullos”, “los perfumes” y las “músicas de alas” o “las luciérnagas fantásticas” del poeta modernista (24). La fosforescencia mágica y suavidad sonora de las luciérnagas en el espacio sombrío del “Nocturno” de Silva es substituida, en el primer “Nocturno” girondiano por la antítesis onomatopéyica: mutismo/chirrido en las tablas de un entorno totalmente urbano: “¡Silencio! –grillo afónico que nos mete en el oído–. ¡Cantar de las canillas mal cerradas! –único grillo que le conviene a la ciudad–.” (60). Y la imagen planetaria de “la luna llena” que “[...] por los cielos azulosos, infinitos y profundos” esparce “sus rayos blancos” del poeta modernista se presenta en el “Otro Nocturno” del poeta Girondo con la imagen lunar propia del espacio urbano: “La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público. / ¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de ‘apache’, que fuman un cigarrillo en las esquinas!” (77). La prosopopeya cosificada de la imagen lunar es acentuada con una aliteración fricativa de léxicos implícitos en las consonantes /f//j/: “esfera”, ‘reloj’, “edificio”, “Faroles”, “enfermos”, “fuman”.

La sinestesia auditiva del “cantar” de los grifos del primer “Nocturno” es aquí, suplantada, en este “Otro Nocturno” por el de los uriniales. Destacamos el guiño lúdico y el sonido prevalente de estos versos, antípodas a los de la paranomasia anterior, en la sonoridad de la nota musical “mi”, resultado de la combinación de la consonante nasal /m/ y de la vocal /i:/: “¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar!” (Ibíd.) La estrofa concluye, en típica vena girondiana, con una lograda *coniunctio* que aúna la imagen escatológica de la orina, con la bella sinestesia auditiva y visual de la quietud astral y la senda urbana: “¡Y el silencio de las estrellas sobre el asfalto humedecido!” (Ibíd.).

Vale recordar que el alquimista no excluía ningún material en busca de su *materia prima*, la cual podía incluir todo tipo de secreciones, recursos orgánicos, metales etc. No existe una definición exacta sobre en qué consistía esa materia capaz de generar la piedra. No es de extrañar, nos advierte Jung, ya que “lo que el *adeptus* experimentaba y atribuía a la *prima materia* era en realidad una proyección de su propio trasfondo psíquico.” (*Psychology and Alchemy* 317, QPA 46-7)

La imagen lunar en el “Nocturno” de José Asunción Silva juega un papel de primordial importancia como mediadora metafórica y mercurial, en el simbólico acto de la *coniunctio*. Para el alquimista la característica fundamental del planeta residía en su conexión con el metal de la plata y su propiedad relacionada con la humedad. El poeta Silva nos brinda el emblema planetario, como ente mediador del sacrosanto acto, la *coniunctio* alquímica entre el enlace místico de la sombra del yo poético y el de la amada: “Una noche/ en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas/ a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda/ Muda y pálida [...] Caminabas [...]. “[...] y tu sombra/ fina y lánguida/ y mi sombra/ por los rayos de

la luna proyectada/ sobre las arenas tristes/ de la senda se juntaban.” (24) Unos versos más adelante, situamos en el recordar del hablante poético la *coniunctio* que utiliza de trasfondo, la sinestesia de orden auditivo y visual que ensambla el aullido lastimero del can en contraposición con la estridente onomatopeya del anfibio: “y se oían los ladridos de los perros a la luna, /a la luna pálida/ y el chillido/ de las ranas”. / (Ibíd.) El can como símbolo del metal que “devoraba” todos los metales excepto el oro; el batracio, representado con la figura del anfibio, el cual debido a su poder de transición de estado larval acuático a la vida terrestre, se convirtió en el símbolo supremo de la auto transformación alquímica. El mismo estaba representado con el enlace, o *coniunctio* con el águila, elemento espiritual y volátil, los cuales se constituyen en el “[...] ‘emblema’ de Avicenna en la obra de Michael Maier. El emblema representando Luna ‘o Juno, Venus, Beya la cual es fugitiva y alada como águila’ [...] El batracio es ‘el opuesto del aire, es su elemento contrario, principalmente tierra’ [...]”. (*Symbola Aureæ Mensæ*, 192-200, Jung, *Mysterium Coniunctionis* 4, QPA 99-100)



Aquila volans per aerem et bufo gradiens per terram est magisterium.
 “El águila que vuela por el cielo y el sapo que anda por la tierra constituyen el Magisterio”. Adagio hermético del gran alquimista y médico Avicenna. Michael Maier's *Symbola Aureæ Mensæ* [Símbolos de la mesa áurea] (1617). (QPA 100)

Ubicamos una tercera *coniunctio*, esta vez, entre la etapa de la *nigredo* con la *albedo* (“mortuorias sábanas”), en la sinestesia de regímenes térmicos, táctiles y visuales encarnada en la sufriente figura del hablante poético: “sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba/ tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,/ entre las blancuras níveas/ ¡De las mortuorias sábanas!” (25)

El “Nocturno” del poeta modernista colombiano concluye con el emblema, tanto de la boda alquímica –el simbólico enlace de su sombra con la de la amada–, como el de las etapas, nuevamente, *nigredo/albedo* (“negruras y lágrimas”), recurso poético que José Asunción Silva utiliza para poner fin a su célebre elegía: “¡Oh las sombras enlazadas!/ ¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!”... (Ibíd.)

Las imágenes de la sombra y de la luna se presentan asimismo a través de todo el imaginario poético de Oliverio Girondo. En el primer “Nocturno” el poeta nos brinda el ícono lunar con un dejo melancólico en los versos que abren la composición poética:

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.

¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos? (59)

El ensamblaje sinestésico de órdenes térmicos, táctiles, visuales y auditivos propone la *coniunctio* alquímica con la prosopopeya del alambrado que hila las redes arácnidas sobre las terrazas y que introduce la hierogamia felina al compás de los pasos nostálgicos de los caballos. Es de notar que Girondo señala el “aullido”

(identificación con el can, como en el poema de Silva), no “el maullido” “de los gatos en celo”, aunado al acto poético, en “los papeles” que se “arrastran”, como la serpiente ourobórica, en los espacios desolados.

La imagen de la sombra, en este primer “Nocturno” también surge con un matiz de ternura: “A veces se piensa, al dar la vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones.” (59) Tendríamos aquí una alusión a la *coniunctio* alquímica implícita en los referentes “sombras” que se “acurrucan” “en los rincones”, espacios interiores afectivos donde la luna mercurial mediadora de Silva es permutada por la luz de las bombillas eléctricas. El uso de los tiempos y modos verbales (imperfecto/subjuntivo): “quisiéramos /tuvieran” y el del infinitivo “acurrucarse” (aunque impersonal), acentúa el tono afectivo del estilo girondiano.

Del mismo modo, “Otro Nocturno” concluye con una inflexión nostálgica: “Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.” (77) El carácter protector/mediador de “las sombras de los árboles”, alude a una *coniunctio* que aúna la proso-popeya de los hogares con los referentes: aposento/ /barco, símbolos del *vas* alquímico, donde se lleva a cabo la unión de los elementos femenino/masculino mediante el proceso de la *imaginatio* (actividad onírica). El uso metafórico de las velas nos sugiere el concepto tanto del aire (“tendidas”) como del calor propio de la etapa de la *rubedo*, fin exitoso del *opus* unificado con el elemento purificador del agua.

La *coniunctio* alquímica recorre todo el imaginario del *opus girondiano* desde el inicio de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* hasta el fin. Verbigracia: En la primera composición del poemario, “Paisaje Bretón”, “la sombra nupcial y húmeda” del poeta colombiano es aquí expresada con el símil conyugal de las mallas pesqueras de las: “mujeres salobres, /enyodadas/de ojos acuáticos, de cabelleras de alga, /que repasan las redes colgadas de los techos/ como velos nupciales. /” (54). En “Croquis Sevillano” el poeta nos brinda otra prosopopeya donde: “¡Los patios fabrican azahares y noviazgos!// Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de murciélago. / [...] Unos ojos excesivos, que sacan llagas al mirar.” (73) La versión plástica que acompaña al poema exhibe un ojo de grandes proporciones que ocupa la mayor parte de la cara de una figura femenina detrás de unas rejas. De acuerdo al alquimista Poisson, citado por la crítica Warlick, el símbolo de las rejas o prisión, es uno de los términos que designan el proceso de fijación de la *materia prima* en la vasija alquímica (“Max Ernst’s Alchemical novel” 66). En el collage girondiano, el ícono masculino con “capa”/“murciélago”, representaría, asimismo, el elemento volátil propio del proceso de la *sublimatio* aunado al de la fase de la *nigredo* (matiz obsidiano del ave y vestimenta).

En el espacio proverbialmente romántico de “Venecia”, aquí totalmente desromantizado, encontramos la *coniunctio* ilícita de las “[...] mujeres que han traído sus labios de Viena y de Berlín para saborear una carne de color aceituna [...]” (66). Y en el mismo espacio, surge otra *coniunctio* clandestina bajo la vigilancia mediadora de la fornida imagen lunar: “En los ‘*piccoli canali*’ los gondoleros fornican con la noche, anunciando su espasmo con un triste cantar, mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje” (66-67). Es de apuntar que la boda alquímica,

por lo general, se celebraba en el agua, como elemento purificador: “[...] Se utiliza el agua en el bautismo, en la inmersión y en la limpieza.” (Jung, *Mysterium Coniunctionis* 269) Y en *The Practice of Psychotherapy*, concordando con el lema del alquimista donde nada es totalmente bueno, ni totalmente malo, expresado por el lema del padre de la alquimia, Hermes Trismegisto: “Lo que está abajo es como lo que está arriba, lo que está dentro es como lo que está afuera”, Jung alude al aspecto transgresor de la misma:

La *coniunctio* era incestuosa y por ende pecaminosa, dejaba contaminación detrás de ella. La *nigredo* siempre aparecía con la *tenebrositas*, la oscuridad de la tumba del Hades, para no decir directamente Infierno [...] Sin embargo, para el *adeptus*, el lado optimista de las cosas se manifiesta en el anticipado surgimiento del hermafrodita, a pesar de que el significado psicológico del mismo es al comienzo oscuro. (258-260, QPA 118)

En la página siguiente a “Otro Nocturno”, en “Pedestre” en un trasfondo sinestésico olfativo, surge la hierogamia en la prosopopeya de imágenes de las sombras que encajan en ese ambiente mefítico: “En el fondo de la calle, un edificio aspira el mal olor de la ciudad.// Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda.” (78) Y en el penúltimo poema, “Sevillano” señalamos la hierogamia en la prosopopeya metonímica “jauría/chicuelos” en el espacio de una iglesia: “En el atrio: una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa, una jauría de chicuelos que ladra por una perra.” (87)

El último poema titulado “Verona” (88), es precedido por la emotiva versión plástica de la Virgen que el talentoso *artifex* pintor Gironde nos brinda, como última contribución pictórica al poemario (86). El ícono central de este cuadro es la doliente figura

de la Virgen que enjuga una lágrima. Se destacan referentes cuyos significados alquimistas analizamos según los principios arquetípicos junguianos. Por un lado las tres velas blancas de considerable longitud, con mechas encendidas ubicadas al frente del cuadro, símbolos de pureza, revelarían la etapa de la *albedo*. Por otro lado, tendríamos el proceso purificador de la *ablutio* encarnado en las imágenes de las lágrimas, el cual, asociado al elemento ígneo (velas encendidas) nos conduce a la última fase, la etapa de la *rubedo*. Una pequeñísima mano surge con un pañuelo blanco enjugando y cubriendo una lágrima del ojo derecho. Otra lágrima se desliza en la mejilla debajo del ojo izquierdo. El referente lágrima conlleva el elemento sal, tercer componente de la *prima materia* alquímica, generalmente representado por tres serpientes, de suma importancia para la *coniunctio* entre los elementos masculinos y femeninos (véase ilustración y ampliación sobre el tema en el ensayo del maestro Sabato).

El rígido triángulo de la túnica del ícono, encuadrado por el marco de bordes totalmente regulares, apuntaría a la falta del cuarto elemento aludido por la ausencia del círculo, en contraste con la *quadratura circuli* alquímica. Leamos a Jung sobre el significado de estos referentes pictóricos (lágrimas/velas) en su nexa con el enlace arquetípico:

Al agua bendita se le pone sal, con la idea de igualarlo al líquido amniótico o al agua del mar. El *hieros gamos* o boda sagrada es llevada a cabo el Sábado Santo antes de Pascuas [...] una vela encendida como símbolo fálico es sumergida tres veces en la fuente para fertilizarla y concederle el poder de recibir al nuevo niño bautizado (*quasimodo genitus*). [...] He encontrado que una comprensión racional de estos conceptos, de ninguna manera disminuye su valor. Al contrario, nos ayuda no solo a sentir sino

llegar a comprender su inmenso significado. Estas poderosas proyecciones permiten al católico experimentar las extensas manifestaciones de su inconsciente colectivo en la realidad tangible. (*The Structure and Dynamics of the Psyche* 156)

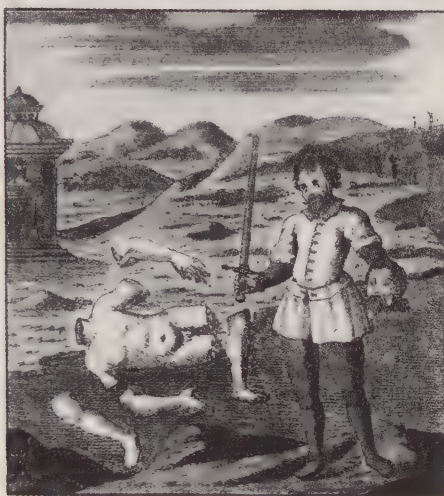
Es de señalar, en la creación pictórica, el trasfondo verde (símbolo de árbol/vida), donde se destaca un pilar amarillo de considerables proporciones en cuanto a longitud y diámetro. El matiz amarillo de la inmensa columna hace juego, tanto con la corona oro de la Virgen como con el rectángulo largo y estrecho, también del mismo tono, que cincela el cuerpo de la imagen apriisionado por la abundante e hirsuta cabellera. Un trozo de pelambre azabache de bordes irregulares transgrede el borde inferior lineal del riguroso triángulo y cuelga libre entre los cirios. El corazón herido por seis especies de flechas descansa en el pecho del cuerpo-rectángulo de la imagen. Conectamos este referente geométrico, además de la *quadratura circuli* alquímica, desde un punto de vista psicológico con el arquetipo del *self* y su equivalente alquimista, el oro. La enorme columna con el pilar “Djed” de Isis, el cual, de acuerdo al mito, cobija el cuerpo del hijo/esposo Osiris, símbolo del oro. Además, podríamos trazar una *coniunctio* entre plástica y escritura, entre los conexos de esta última creación pictórica y los versos del penúltimo poema que el artista titula “Sevillano”: “Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfiletero el corazón.” (87). Algunos críticos han señalado la imagen decadente de la religión en el poemario girondiano. Sin embargo el crítico, Enrique Molina, en su meduloso prólogo sobre el *opus* del autor, sostiene que detrás de ese audaz deseo de escandalizar subyace una cierta ternura que permea toda la creación poética: “Otro elemento siempre en suspensión en la atmósfera poética de Girondo

es la ternura. No en forma más tibia del amor, sino la sublimación de éste, más allá de su contenido posesivo y egoísta.” (OC 18-19) Al respecto, subrayamos el uso afectivo de los diminutivos en “Paisaje Bretón”, poema que inicia el *opus* girondiano y el cual concluye con los versos aplicados a las imágenes de las “[...] viejecitas,/ con sus gorritos de dormir,” que “entran en la nave/para emborracharse de oraciones, / y para que el silencio/ deje de roer por un instante/ las narices de piedra de los santos.” (54). Pensamos que estas instancias no implicarían irreverencia hacia lo sagrado sino más bien hacia la apariencia exterior, hacia “las narices de piedra de los santos”, es decir el lado negativo de la piedra.

Volvemos a la creación plástica del ícono de la Virgen, y destacamos las imágenes de miembros femeninos amputados de tonos amarillos y rojos, a ambos costados de la figura: torso, pierna con pie, labios, ojos, y dos corazones más con bordes amarillos y negros. En el lado derecho, un cuarto corazón de los mismos matices acompaña el collage de los miembros restantes: riñón, trozo de pierna cortada con pie, ojo vertical y oreja. Es interesante señalar que, además del significado religioso de los *ex-votos*, forma abreviada de *ex voto suscepto*, todos los miembros mutilados parecen “florecer” en cruces alquímicas que acentuarían el tono sacro arquetípico de la creación plástica. La cruz alquímica se distinguía por los dos maderos de igual longitud que representaban los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. El número cuatro es el representante del referente femenino.

Relacionamos la fragmentación en el collage girondiano, nuevamente tanto con el desmembramiento de Osiris como con el acto de mutilación del rey, ritual que se iniciaba con el baño del cuerpo del monarca y cuyo objetivo era la fertilización de la

tierra, como se puede apreciar en el siguiente ícono procedente del *Splendor Solis*:



Splendor Solis atribuido al alquimista Salomon Trismosin (Alemania, 1582). Facsimile compiled by Palatino Press.
Location: The Britttish Library, London
(Harley Ms.34690)

Desde un punto de vista psicológico, esta *mortificatio* alquímica, representaría una confrontación con el inconsciente, la cual conlleva: “[...] un fracaso para el ego [...] la integración de los contenidos que siempre fueron inconscientes y proyectados involucran una grave lesión para el ego. La alquimia lo expresa mediante símbolos de muerte, mutilación o envenenamiento” (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 264 y *Mysterium Coniunctionis* 546 en QPA165).

Es de señalar aquí, la creación plástica del gran muralista mexicano Diego Rivera, titulada “Las Manos del Dr. Moore”, 1940. En este cuadro que se suponía iba a ser un retrato, el artista decide realizar un inusitado enfoque concentrándose, no en la

faz del modelo, sino en sus manos. Se exhiben las manos del cirujano en el proceso de la *mortificatio* haciendo un corte en el cuerpo del árbol antropomórfico, representado por una figura femenina. La parte superior del cuerpo, cabeza y brazos, exhibe ramas de las que emanan “células que se dividen indicando el poder regenerativo de la naturaleza.” (*San Diego Museum of Art*, 209). Estos detalles nos llevan a interpretar la creación del dotado artista como producto de su inconsciente personal y colectivo prehispánico. Basamos nuestro cavilar –tanto en el mito de la Diosa primordial azteca Coatlicue (manos/decapitación, *coniunctio* dios solar Huitzilopochtli, ver imagen: <https://en.wikipedia.org/wiki/Coatlicue>)– como así también, como contraparte del referente masculino del ícono del alquimista Trismosin anteriormente cotejado. El cuadro del muralista Rivera lleva la siguiente inscripción: “Estas son las manos del Doctor Clarence Moore de Los Ángeles California, podan el árbol de la vida para que florezca y no muera, las retrató Diego Rivera en 1940.” Vinculamos el tema del árbol con la siguiente ilustración alquímica que nos provee Jung en su gran opus *Psychology and Alchemy* procedente del manuscrito *Miscellanea d'alchimia*, siglo catorce, que exhibe el árbol surgiendo de la cabeza del ícono femenino. Citamos la explicitación de Jung que acompaña al grabado: “[...] la calavera, representa la *mortificatio* de Eva, símbolo del aspecto femenino de la *prima materia*. En cambio, en el caso de Adán el árbol corresponde al falo (ver fig. 131) aquí el árbol crece de la cabeza de Eva.” (Ibíd. 268). El psicólogo nos remite al grabado 131 que exhibe a Adán, también como *prima materia* y el “*arbor philosophica*” referente que asociamos con el mito de Horus, hijo de Isis nacido del madero, símbolo fálico en su nexa con el árbol/Osiris.



The skull, symbol of the *mortificatio* of Eve, the feminine aspect of the *prima materia*. Whereas in the case of Adam, the tree corresponds to the phallus, here the tree grows out of Eve's head.—“Miscellanea d'alchimia” (MS., 14th cent.)

Por último, y antes de iniciar el análisis alquímico de la última composición del poemario de nuestro *adeptus* Girondo, es de recordar, como nos advierte Jung, en su *gran opus* *Mysterium Coniunctionis*, el significado arquetípico de la boda alquímica que lo unimisma con la

[...] Asunción y Coronación de María, en la cual la Madre de Dios representa el cuerpo. La Asunción es en realidad una fiesta nupcial, la versión cristiana de la hierogamia, [...]. De aquí que, los alquimistas percibieron la *unio mentalis* como Padre e Hijo y su unión como la paloma (la ‘*spiration*’ común a ambos), pero representaron el mundo corporal con el principio pasivo y femenino, principalmente, María. De manera que por más de un milenio prepararon el terreno para el dogma de la Asunción.” (466)



Glorification of the body portrayed as coronation of the Virgin Mary. Sapientia (*Hermes senex*) takes the place of the Son, and the Holy Ghost has a quite separate entity. Together they form a quaternity. Below, extraction of the spirit of Mercurius from the *prima materia*.— *Speculum Trinitatis* from Reusner, *Pandora* (1588) [Glorificación del cuerpo concebido como coronación de la Virgen María, *Sapientia* (*Hermes senex*) toma el lugar del Hijo y el Espíritu Santo tiene una entidad totalmente separada. Juntos forman un cuaternio. En la sección inferior: extracción del espíritu de Mercurius de la *prima materia*]. Jung, *Psychology and Alchemy* 421, QPA 212)

En este sentido, agrega Jung que los alquimistas se adelantaron en miles de años al cristianismo ya que sólo fue en 1950 que el Papa Pío XII declaró mediante bula papal, la Asunción de la Virgen María. A pesar de que el culto público nunca había dejado de venerar a la Virgen desde su muerte y su conmemoración figura en el calendario de la iglesia desde el siglo VII en “La Fiesta de la Asunción de la Virgen”. (*Mysterium Coniunctionis* #349, 167, 186, QPA 211).

Y en *The Structure and Dynamics of the Psyche* recalca que:

Los aconteceres comunes y cotidianos, que son eternamente repetidos, crean el más poderoso arquetipo cuya constante actividad es

en todos lados aparente, aun en una época racionalista como la nuestra. Veamos como ejemplo el dogma cristiano. La Trinidad consiste de Padre, Hijo y Espíritu Santo, quien es representado por el ave de Astarté, la paloma, y quien, en épocas tempranas del cristianismo, se llamaba Sofía y se la consideraba femenina. La adoración de María en la Iglesia en épocas posteriores es una obvia sustitución. Aquí tenemos el arquetipo de la familia [...] ‘en un lugar supra celestial’ como lo expresa Platón, entronado como una formulación del máximo misterio. Cristo es el novio, la Iglesia es la novia, la fuente bautismal es la matriz de la Iglesia, como todavía es llamada en el texto del *Benedictio fontis*. (156).

El referente del agua se destaca en el último poema que el artista titula “Verona” y ubica en el espacio otra vez plenamente desromanizado de los Capuletos/ Montescos: “Una lluvia pulverizada lustra la ‘Plaza de las Verduras’, se hincha en globitos que navegan por la vereda y de repente estallan sin motivo” (88). Es de señalar el tono cordial y el calibre figurativo de esta lograda sinestesia de regímenes visuales, auditivos y táctiles en estos versos que parecen tomas cinematográficas de las gotas de lluvia en su tránsito y subsecuente extinción/explosión. En su conexión con la alquimia apuntamos el proceso de la *ablutio* en los referentes agua/vegetales, nuevamente en su nexa con el baño del rey/fertilización del entorno tierra y diminutivo “globitos” que se “hinchon” como los brotes de la madre tierra. Además, la indicación al metal en el léxico verbal “lustra” en el sentido de bruñir o limpiar en su nexa con la *ablutio*, simbolizado con la leve llovizna, nos traslada a la etapa de la *albedo*, símbolo de pureza y luz no dividida. Tres versos después, descubrimos que el diminutivo “globitos” sirve de antecedente asimismo afectivo al diminutivo “bombitas” eléctricas, su opuesto en términos técnicos de permanencia urbana: “Entre los dedos de las arcadas, una multitud espesa amasa su desilusión; [...] La Virgen, sentada en una fuente [...] derrama un agua enrojecida

por las bombitas de luz eléctrica que le han puesto en los pies.” (88). Los referentes agua y fuego formarían una *coniunctio* alquímica entre las etapas *albedo/rubedo* (“agua enrojecida”). El poema concluye con la antinomia de la *coniunctio* de la figura religiosa, la hierogamia antropoide en el desvincijado espacio arquitectónico: “Paraguas que sudan y son como supervivencia de una flora ya fósil. Capiteles donde unos monos se entretienen desde hace nueve siglos en hacer el amor.” (88)

Por último, presentamos un grabado procedente del *Rosarium Philosophorum* (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 249), como postrer apoyo visual al tema de la *coniunctio* alquímica. Vale recordar, nos previene Jung, que estas imágenes fueron trazadas:

[...] para los ojos del Medioevo, por lo tanto tienen más bien un significado simbólico que pornográfico. La mente hermenéutica o meditativa podía contemplar aun los más delicados pasajes del Song of Songs [*Cantar de los Cantares*] sin tomarlo como agravio y

ROSARIVM
CONIVNCTIO SIVE
Coutus.



© Luna durch mein vmbgeben/vnd sußte mynne/
Wirstu schön/ stark/vnd gewaltig als ich byn.
© Sol/ du bist vber alle liecht zu erkennen/
So bedarffst du doch mein als der han der hennen.

ARISLEVS IN VISIONE.

Coniunge ergo filium tuum Gabricum dilectiorem tibi in omnibus filiis tuis cum sua sorore
Beya

verlos a través de un velo de espiritualidad. Nuestras ilustraciones de la *coniunctio* tienen que ser entendidas en este sentido, la unión a un nivel biológico se constituye en el símbolo de la *unio oppositorum* en su nivel más elevado. (Ibíd. 250, QPA 110)

VI. La música en el *opus girondiano*:

Por su propiedad de contrarrestar la melancolía saturnina y por el temor ante las oscuridades de la obra, la música era considerada esencial en las operaciones alquímicas del *labor-oratorio* del filósofo. La diosa egipcia Hathor encarnaba, en su aspecto positivo, “el principio de orden, equilibrio y armonía cósmica” y –como tal– en los himnos en honor a ella se la identificaba con el epíteto de diosa “de la embriaguez y de la música” (Lamy 84, QPA 171).

La música permea el *opus* de nuestro *adeptus* Girondo: Una sorprendente alquimia de sonidos discordantes, grotescos o melódicos suministrados por instrumentos, novedosas prosopopeyas y originales e inusitadas sinestesias de orden visual, auditivo, táctil y gustativo transitan animando el escenario de las composiciones creativas. Verbigracia: “¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!” (“Pasaje Bretón” 53); su opuesto en el proceso de la *sublimatio* en el vuelo de las aves simbólicas de la *albedo*, en *coniunctio* con la prosopopeya mágica de la campana: “El campanario de la iglesia, /es un escamoteo de prestidigitación/saca de su campana/ una bandada de palomas” (Ibíd. 54); el bandoneón –en “Milonga”– que “canta con esperezos de gusano baboso” (65); los perros callejeros en “Pedestre”, que “por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura” (79). Es de señalar nuevamente aquí la conexión alquímica en la referencia al can símbolo del antimonio

que “devoraba” todos los metales excepto el oro y el referente piedra, la cual podía ser encontrada hasta en la basura; En “Café-Concierto”, “Las notas del pistón” que “describen trayectorias de cohete/” (55). En “Venecia”: las “Góndolas con ritmos de caderas [...]”, los “Remos que no terminan nunca de llorar” y “El silencio” que “hace gárgaras en los umbrales, arpegia un ‘pizzicato’ en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas.” (66); En “Corso”: “La banda de música” que “le chasquea el lomo” (no la espalda) a los participantes del carnaval (74); y en la última composición poética de este poemario titulada “Verona” (88), una “[...] banda gruñe un tiempo de vals, [...]”, con instrumentación y trasfondo musical de: “¡Guitarras! ¡Mandolinas! ¡Balcones sin escalas y sin Julietas!” (Ibíd). Concluimos el tema de la música con el grabado de autoría del filósofo Khunrath donde se puede estimar la exuberancia y gran variedad de instrumentos musicales utilizados por los hijos de Hermes cumpliendo con su lema: *ora et labora* en el espacio sacrosanto, el *temenos*, el *labor-oratorio*:



Laboratory and oratory. Amphitheatrum Sapientiae [Anfiteatro de la Sabiduría] (1604).
(Jung, *Psychology and Alchemy* 291, QPA 180)

VII. Conclusión:

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía es una obra lírica, pero lírica urbana donde el hablante poético se da en forma diferente e impersonal. Se advierte el uso del “se”, del “nosotros” o del “alguien”. Se dan aquí o se sugieren los contenidos de sus obras posteriores, entre ellos: el tema de lo absurdo, al cual el autor ya alude en la interrogación retórica en su carta-prólogo: “lo cotidiano... ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo?” (51); el tema del vuelo, en términos alquímicos, en su nexa con el proceso de la *sublimatio*; de la arena y la precariedad del tiempo en su conexión con Saturno: muerte/resurrección, *putrefactio*, *calciniatio*. En cuanto al lenguaje se utiliza la nueva tipología, letras mayúsculas como en: “¡BASTA!” (“Croquis en la arena” 58), ausencia de puntuación como en “Corso” (74), lenguaje que adquirirá su máxima expresión en sus obras posteriores. Oliverio Gironde, tenaz y audaz alquimista, nunca deserta del sendero escogido y, como buen *filius philosophorum*, continúa su marcha solitaria, su *longissima via* alquímica, a pesar de la deserción de la mayoría de sus compañeros de generación. A través de las páginas de la publicación vanguardista *Martín Fierro*, el autor inaugura un proyecto literario revitalizante fundado para afrontar una herencia lírica, exótica y romántica.

Nuestro *artifex* alquimista no abandona tampoco la esperanza. Al igual que el filósofo alquimista que repetía con ahínco, temor y fe sus experimentos, con todo tipo de *materia prima*, una y otra vez afloran en el *vas* creativo de nuestro *adeptus* Gironde esa tenacidad y anhelo festivos en logradas figuras literarias que unen procesos alquímicos. Ejemplificamos: la singular sinécdoque que el artista utiliza para expresar su estado emotivo en el vaivén de la *coagulatio* (elemento “arena”) y el de la *sublimatio* (referente verbal “rebotar”): “Mi zapatos

de goma me hacen rebotar sobre la arena” (“Croquis en la arena” 56). Desde un enfoque psicológico alquímico, corresponderían a los ascensos y descensos oníricos junguianos en busca del *self*, el oro alquímico. Y, además de la inquebrantable preocupación por el hacer literario, descubrimos una constante *coniunctio* alquímica entre las etapas y procesos alquímicos y la creación poética. A guisa de ejemplo: el nexo entre *sublimatio/albedo*/escritura en los versos del poema mencionado: “Bandadas de gaviotas que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel” (57). La escritura, ese proceso terrenal, sublime e inacabado sugerido en el título del poema girondiano donde la sombra sufriente de Silva es suplantada por “La sombra de los toldos”, espacio protector, *temenos* urbano de “las chicas que se inyectan novelas y horizontes.” (Ibíd).

La *coniunctio* alquímica unimisma imagen y palabra en un círculo ourobórico desde el comienzo hasta el fin del poemario. Verbigracia, en la plástica que acompaña a “Croquis en la arena” (56), segunda imagen pictórica del *opus*, visualizamos la *coniunctio* cromática entre el matiz añil violeta del agua y la corbata del mismo tono que exhibe la figura del fotógrafo. Y ahora, en los dos últimos versos de la creación poética que concluyen poema y poemario, la melancólica denuncia a la violencia del entorno: “El cielo simple, verdoso, un poco sucio, es del mismo color/ que el uniforme de los soldados.”// (“Verona” 88). Habría aquí otra *coniunctio* sinestésica que une contrarios: traje formal del fotógrafo/ vestimenta de los soldados; limpieza del agua y cielo en la fotografía que ostenta la mano del fotógrafo; identificación del firmamento “verdoso, un poco sucio” con el color, en la paleta del pintor el “*dirty green*” de la ropa militar.

Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía es una obra sumamente organizada donde todo encaja y brota de un rebosante *vas* alquímico y cosmopolita. Girondo es el “hombre colectivo”, del

que nos habla Jung, el “vehículo o modelador de la vida psíquica inconsciente de la humanidad” cuyas “*oeuvres*” lo “capturan” y le “imponen su fuerza [...] se posesionan de su mano, su pluma escribe enunciados que su mente contempla con asombro.” (*The Spirit in Man, Art and Literature* 101, QPA 48). El mismo autor expresa esa creatividad desbordante: “Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...” (“Apunte Callejero” 63). De inmediato, sin embargo, –en el siguiente verso y precedida asimismo por los puntos suspensivos que concluyen los versos anteriores–, de esa efusión surge la singular humildad propia del auténtico creador que desinfla el ego: “Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...”. Estas palabras nos remontan asimismo al espacio inicial de la carta prólogo en su nexo con la escritura, los “poemas”/“puchos” desechados en los espacios asfalto/acera y –en la circularidad–, a la simbólica serpiente ourobórica, distintivo de totalidad y conclusión del *opus*.

Los críticos hoy, como ya sus mismos contemporáneos, reconocen en este hijo de Hermes a un precursor y pionero de una nueva sensibilidad de tan descomunal avance para la época, al facilitar el camino –la *longissima via* alquímica–, hacia una reforma estética que habría de alterar la dirección de las letras argentinas.

Brindamos el grabado del Conde Maier como toque final a este ensayo pleno de afecto y admiración en homenaje al cincuentenario de la muerte de nuestro *filius philosophorum* Oliverio Girondo. Ilustración simbólica representativa, en términos psicológicos y alquímicos, de la *coniunctio* que aúna en el paciente o en el artista, lo consciente con lo inconsciente, resultado de la ardua *longissima via* atestada de “desvíos fatídicos y virajes equívocos, no en vía recta sino sinuosa, una senda que une los contrarios a la

manera de los caduceos guías, un recorrido cuyos recodos y giros laberínticos no están exentos de terror” (Jung, *Psychology and Alchemy* 6, QPA 23). ❧

EMBLEMA XIV. *De secretis Naturae.*
Hic est Draco caudam suam devorans.



EPIGRAMMA XIV.
Dira fames Polypos docuit sua rodere crura,
Humanaque homines se nutrire dape.
Dente Draco caudam dum mordet & ingerit alvo,
Magnâ parte sui fit cibus ipse sibi.
Ille domandus erit ferro, fame, carcere, donec
Se voret & revomat, se necet & pariat.

EMBLEMA XIV

Lema: Este es el dragón que devora su cola.

Epigrama: Un hambre feroz enseñó a los pulpos a carcomer sus miembros, y a los humanos a saciarse del hombre. Cuando el dragón muerde y devora su cola, toma por alimento gran parte de sí mismo. Deberá ser sometido por la espada, el hambre y la prisión, hasta que se devore del todo y se vomite, se mate y se genere nuevamente.

(De Jong, H.M.E. *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Lake Worth, FL: Nicolas-Hays, Inc. 2002 390)

NOTAS:

1. Este estudio es una versión ampliada del ensayo titulado, “Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*”, presentado a la Dra. Tamara Holzapfel en cumplimiento de requisito parcial para el programa de doctorado, Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas, University of New Mexico, Albuquerque, NM, USA, 26 de julio de 1985.
2. El conde de Lautréamont escribió un solo *opus* titulado *Chants de Maldoror*. Véase la traducción, prólogo y notas del poemario al español de Ángel Pariente en “Obras Citadas”.

MAGIA ALQUÍMICA EN EL GRAN OPUS
DE GABRIEL ACOSTA





NOTA: Trabajo publicado inicialmente
en *Alba de América*. 68-69. 36 (2016): 121-146.



I. Introducción.

TRAVÉS DEL TIEMPO, el pensamiento alquímico ha servido como fuente de inspiración a poetas, escritores, dramaturgos, psicólogos y artistas plásticos. Por otra parte, si se considera el decir del alquimista “*Ars totum requirit hominem*” [“El arte reclama al hombre en su integridad”] y al ser el arte un proceso revelador infinito del ser humano, sería relevante una perspectiva basada en un entorno alquímico conciliador de los más dispares contrarios. Exploramos, bajo esta visión, el *opus* del multifacético artista tucumano, Gabriel Acosta, eje central de este estudio.

Ofrecemos a guisa de ejemplo y para ilustrar los símbolos alquimistas, el análisis del poema “El Alquimista” de Jorge Luis Borges. No se trata de imponer los conceptos alquímicos al imaginario artístico del consagrado escritor. Se intenta más bien, dilucidar el patrimonio alquímico mitológico que detectamos en las poderosas imágenes generadas por el inconsciente personal y colectivo del erudito autor. En este sentido Carl Gustav Jung, en *Civilization in Transition* apunta lo siguiente:

[...] existen ciertas fantasías mitológicas [...] que no corresponden a ningún acontecer o experiencia de la vida personal sino solamente a los mitos [...] Proviene del cerebro, no de retazos personales de la memoria sino de la propia estructura cerebral que se hereda. Tales fantasías siempre están provistas de

un carácter 'creativo' sumamente original [...] que tienen que ver con [...] la historia de la humanidad: el mito eterno de la muerte y el renacimiento [...] Este inconsciente, sepultado en la estructura del cerebro revela su presencia solamente a través del medio de la fantasía creativa... revive en el hombre creativo, se revela en la visión del artista. (9)

En el poema de Borges, los referentes alquímicos se manifiestan desde el título mismo:

“El alquimista”

Lento en el alba un joven que han gastado
la larga reflexión y las avaras
vigilias considera ensimismado
los insomnes braseros y alquitaras.

Sabe que el oro, ese Proteo, acecha
bajo cualquier azar, como el destino;
Sabe que está en el polvo del camino,
en el arco, en el brazo y en la flecha.

En su oscura visión de un ser secreto
que se oculta en el astro y en el lodo,
late aquel otro sueño de que todo
es agua que vio Tales de Mileto.

Otra visión habrá; la de un eterno
Dios cuya ubicua faz es cada cosa,
que explicará el geométrico Spinoza
en un libro más arduo que el Averno...

En los vastos confines orientales
del azul palidecen los planetas,
el alquimista piensa en las secretas
leyes que unen planetas y metales.

Y mientras cree tocar enardecido
el oro aquel que matará la Muerte,
Dios que sabe de alquimia, lo convierte
en polvo, en nadie, en nada y en olvido.

(92-3, *El Otro, el mismo*)

En este poema, Borges discurre sobre el estado de desasosiego del *adeptus*, aquel que ha conseguido la gracia, al comienzo del *opus*, etapa de la *nigredo*, primera fase del proceso alquímico. Por lo general el *artifex* trabajaba y seguía su lema *ora et labora* en la soledad de su *labor-oratorio*, espacio sacrosanto llamado *temenos*. En la segunda estrofa del poema borgiano se alude a la meta de la obra: “[...] el oro, ese Proteo”, que “acecha/ bajo cualquier azar, / como el destino; / [...] en el polvo del camino [...]”. Proteo es la deidad de las numerosas transformaciones en su nexos con el oro o sea la piedra filosofal, la cual podía ser encontrada en la sustancia más vil. Di Bernard registra en *Alchemy in Finnegans Wake* esta conexión entre palabra e impureza, citando al célebre escritor irlandés, James Joyce: “*From the litter comes the letter*”. [“De la basura surge la letra”]. (14, QPA 155)

La segunda estrofa del poema borgeano concluye con el verso: “en el arco, en el brazo y en la flecha”, metáforas que encontrarían el apoyo visual en la figura # 8 del *Opus Alchymicum* de Stolcius de Stolcenberg, que proporcionamos a continuación. El grabado presenta tanto las representaciones simbólicas de la *nigredo*, que conlleva el proceso de la *putrefactio*, como la de los dos alquimistas tirando al blanco con la siguiente explicación: “La *putrefactio* sin la cual la ‘meta’ de la obra no se puede lograr, de ahí los tiradores al blanco”. Obsérvese asimismo, el alquimista sembrando las semillas de la obra, proceso cíclico de la muerte en la *putrefactio* aunado al concepto de renacimiento en la semilla. El elemento espiritual se manifiesta en la presencia de las aves consumiendo

los granos del trigo ---las aves poseen tanto el color de la *nigredo*, como el poder de volar, — símbolo del referente espiritual propio del proceso de la *sublimatio*.



The *putrefactio* without which the "goal" of the *opus* cannot be reached hence the target-shooting).— Stolcius de Stolcenberg, *Viridarium Chymicum* (1624). (Jung, *Psychology and Alchemy* 105, QPA 71)

La tercera estrofa de la creación poética del admirable *filius philosophorum* (en términos alquimistas: *adeptus*, *artifex*, hijo de Hermes) señalaría la noción de lo que el *adeptus* llamaba la *coincidentia oppositorum*, o sea la reconciliación de los contrarios, eje del *opus* alquímico, menester fundamental para la obtención de la piedra, la cual en el poema de Borges se encuentra en la *coniunctio* (o conjunción entre planeta y tierra) en la antítesis: "en el astro y en el lodo." Asimismo, el concepto de la sustancia original, la *prima materia* alquímica que Tales de Mileto divisaba en el elemento agua; Anaxímenes en el aire; Heráclito en el fuego y Anaximandro en el concepto extenso y sin límites del *apeiron*. En las palabras de Edward Edinger, ávido seguidor de Jung, "esas experiencias del inconsciente que exponen al ego a lo infinito que evoca el terror de la disolución ante la eternidad y que nos lleva a contentarnos con los límites del ego en lo personal". (*Anatomy of the Psyche* 12).

La cuarta estrofa revelaría la preocupación de Borges como buen hijo de Hermes, por lo que llamaban la *quadratura circuli*: en la alusión al “geométrico Spinoza”, gran filósofo judío emigrado a los Países Bajos. Su pensar místico, maravillado por la razón, no deserta del racionalismo propio de su época y aguijoneado por manuales de geometría euclidiana procura una metodología que reduzca todo geométricamente a partir del concepto religioso. La gama del simbolismo alquímico, apunta Jung, abarca tanto símbolos geométricos como los más complicados emblemas y alegorías. Buscaban la cuadratura del círculo y creían haberla encontrado al incluir a su *soror mystica*, María la Profetisa, como parte de la Gran Obra. (*Psychology and Alchemy* 23, QPA 39). Aniela Jaffé, señala la conexión de este concepto con el aspecto infinito de sí mismo: “El aspecto ‘eterno’ del *self* se concretiza en las imágenes del inconsciente con símbolos impersonales –figuras geométricas y estereométricas (triángulo, cuadrado, círculo, cubo, esfera etc.)” (*The Myth of Meaning in the Work of C.G. Jung* 84, QPA 39). En esa misma estrofa, en la evocación del Averno, tendríamos una conexión con Hermes, dios extraño y grotesco, padre de la Alquimia en su misión de guiar el alma de los muertos al inframundo como lo constatan ilustraciones antiguas que datan de los años 450 a.C.

En la penúltima estrofa del poema de Borges, el referente sobre las “secretas leyes” que conectan “planetas y metales” se podría vincular con el especular del gran alquimista alejandrino Zósimo de Panópolis cuyo concepto, llamado *kairoi*, como ya se vio en la Introducción a este texto implicaba una *coniunctio* entre planetas y metales. En la última estrofa, el tono nihilista que pone fin al poema en los referentes oro y nuevamente la desazón de la *nigredo*, indicarían la imposibilidad de conseguir el oro y el rasgo circular del poema: “Y mientras cree tocar enardecido/ el oro

aquel que matará la Muerte,/ Dios que sabe de alquimia, lo convierte/ en polvo, en nadie, en nada y en olvido.//” Es por ello que Borges, al igual que la mayoría de los sabios alquimistas, acepta el secreto de la transmutación, el cual reside en la *longissima via* más que en la meta, la cual, nos dice Jung, en *The Practice of Psychotherapy*: “[...] es importante solamente como idea; lo esencial es el *opus*, la obra sobre uno mismo, lo cual conduce a la meta [...] objetivo de toda una vida. En su realización, ‘izquierda y derecha’ se unen, consciente e inconsciente funcionan en armonía.” (200, QPA 45). Esta *coincidentia oppositorum* entre izquierda y derecha estaría representada en el grabado de Solcenberg por la ubicación de los tiradores al blanco, a ambos lado del cuadro, apuntando a la misma meta. En cuanto al concepto de la circularidad del *opus* borgiano, la *nigredo* con la que el poema comienza y concluye, el alquimista la representaba con el ícono de la serpiente ourobórica que se alimenta de sus propios desechos. La representación que ofrecemos procedente del *Codex Marcianus*, (siglo XI), tal cual John Read explicita en su *opus Prelude to Chemistry* es “símbolo de eternidad o universo [...] aparece en los papiros antiguos egipcios que se remontan al siglo dieciséis antes de Cristo” (108, QPA 36).



Uroboros.— *Codex Marcianus* (11th cent.).
(Jung, *Psychology and Alchemy* 293,
QPA 36).

II. Gabriel Acosta y “A la partida de mi entrañable amigo Pedro Raúl Sánchez”

Como en el poema de Borges, la obra de Gabriel Acosta, joven artista del norte argentino, tiene múltiples alusiones al quehacer alquímico. Proponemos una aproximación alquimista a nuestro abordaje literario para dialogar con el *opus* de este *artifex* tucumano, oriundo de la histórica provincia de Tucumán, conocida por su flora con el nombre de “El Jardín de la República”, en cuya capital hace doscientos años –el 9 de julio de 1816– se firmó el acta de la independencia en la casa de D.^a Francisca Bazán de Laguna.

Basamos nuestro estudio exegético en términos de las consecuencias creativas del poeta Acosta. Nos adherimos al razonar junguiano sobre el artista como hombre colectivo, vehículo o modelador de la vida psíquica inconsciente de la humanidad. Vale recordar que el psicólogo zuriqués dedicó toda una década al estudio de la Alquimia y su conexión con el proceso creativo-psicológico.

Emprendemos la primera sección de nuestro ensayo, con el análisis de la sentida elegía titulada “A la partida de mi entrañable amigo Pedro Raúl Sánchez”, dedicada por Acosta al célebre poeta tucumano fallecido el 17 de diciembre de 2012. (E-mail titulado “Este diciembre hizo un sol de espaldas”, enviado a la autora en la misma fecha del deceso del artista Sánchez).

De esa hiedra abrazada a las rejas
que solía mirar por la ventana
solo han quedado huesos.

*En Tafí Viejo
fuera de estación
un naranjero se engullía a sí mismo
devorando la naranja.*

Es que las partidas y silencios literarios
se me han vuelto literales en diciembre.
El crespín que antes aleteaba
su voz de ausencias irreversibles
se ha dormido en el golpe seco
del primer terrón que golpeó la madera.
Y vi tan festivos los colores de la corona
que no me atreví a lanzar un clavel en la fosa.
Solo atiné a acomodar modestamente un poema
con el silencio de la hoja que se desploma en el remanso.
Al salir del camposanto
sentí el balar de un cordero
subiéndome escarabajos por la espalda.
Y ahora solo me resta ordenar
los paisajes fragmentados que han poblado los ojos.

(Poemas-para ser-fragmentos, 51)

Acosta privilegia un pensar metafórico con logradas figuras poéticas. Por un lado, el cavilar antitético que se manifiesta en el símbolo de la hiedra en su obstinación de verdor y vida en contraposición con el fenecer de la misma en la imagen del elemento óseo y, por otro, la imagen visual “que solía mirar por la ventana” en sinestesia con la sensación de índole gustativa en la figura del ave que deglute el fruto. El artista rescata el espacio sacrosanto del alquimista o *temenos* alquímico y vivifica la voz poética del amigo ausente con la intertextualidad sinestésica de los versos que se citan. Se entrelaza también el símbolo de la serpiente ourobórica, que se alimenta de sus propios desechos, con la figura del ave mediadora del elemento visual, brillantez de su color (pecho anaranjado y plumaje azulado), con el elemento auditivo, la musicalidad

de su canto con el gustativo, la deglución del fruto. Aun más, como se trata de árboles cítricos cuyas frutas acerbas subsisten hasta los cálidos meses del verano (diciembre-febrero), tendríamos nuevamente en la metonimia de efecto del ave que las ingiere, el vínculo con la serpiente ourobórica: finitud/ perdurabilidad. Acosta unimisma estos conceptos: *ausencia del colega/ supervivencia en la escritura* con una doliente aliteración: “Es que las partidas y silencios literarios/ se me han vuelto literales en diciembre”.

Es de recalcar que, por lo general, para el alquimista el ícono de la serpiente no conllevaba ninguna connotación demoníaca y, debido a su representación en forma redonda, se constituía en el símbolo supremo de la circularidad y totalidad del *opus*. De aquí que, para Jung, en *The Archetypes and the Collective Unconscious*, la serpiente ourobórica encontraría su equivalente en el *self* o sea la totalidad psíquica cuando “el *in-dividuo*”, ese ser indivisible, esencia del concepto de individuación en su etapa final, consigue conquistarla, “al unir sus dos mitades psíquicas, consciente e inconsciente” (275, QPA 22). El psicólogo Edward Edinger, amplía en *Ego and Archetype* que la misma es “símbolo de la concientización de los opuestos, rasgo específico de lo consciente. La tentación de la serpiente representa la aspiración hacia la auto-realización por parte del hombre y simboliza el principio de individuación” (18, QPA 258).

El camino a seguir en pos de la individualización es similar a la *longissima via* que el alquimista emprendía en busca de su objetivo, el oro, la piedra filosofal; esa travesía está, subraya Jung, al igual que en el campo psicológico, “colmada de desvíos fatídicos y virajes equívocos, no en vía recta sino sinuosa que une los contrarios a la manera de los caduceos guías, un trayecto cuyos recodos y giros laberínticos no están exentos de terror” (*Psychology and Alchemy* 6, QPA 23).

Erich Neumann registra que el símbolo más antiguo relacionado con la diosa Isis y su hijo Osiris es el pilar *djed* o sea el tronco del árbol que cobija el cuerpo del Dios. Según la leyenda, la deidad egipcia lo recupera del castillo de la reina Astarté donde ha sido utilizado como pilar debido a su exquisita fragancia: “lo envuelve como si fuera una momia y lo santifica, por ello se lo conoce con el nombre de madero de Isis y hasta la época de Plutarco sigue siendo adorado” (*The Origins* 229, QPA 250). Nuestro valeroso alquimista, Gabriel Acosta, acepta las dificultades de su propia *longissima via* y vierte su angustia existencial en el espacio acogedor de su ciudad adoptiva, Tafí Viejo, localidad típica tucumana poblada de árboles cítricos que esparcen el aroma de sus azahares en veredas, plazas y parques en la primavera.

Si reflexionamos sobre el símbolo de la serpiente ourobórica, que nos remonta a su origen, tendríamos otro nexos alquímico con el mito del aroma del madero: la *coincidentia oppositorum* presente en la sinestesia que ensambla el sabor agrio de la fruta con la síntesis originaria de regímenes olfativos, gustativos y visuales ingénitos en la fragancia dulce y blanca de los azahares. Al respecto, señalamos el *opus* del destacado crítico peruano Camilo Fernández Cozman, titulado *La poesía es como el aroma*, sobre la obra de Luis Benítez, en las palabras del crítico: “uno de los pilares de la tradición poética argentina”:

De las tantas cosas que no puede mostrar ciertamente la palabra, la primera imposible es el olor tan propio y exacto de las cosas.

La poesía también es como el aroma. (8)

El *artifex* taficeño Gabriel Acosta, en aras de subyugar la *nigredo* que invade su alma, compone el *introito* al sacro réquiem,

inspirado por la augusta imagen de otra ave, el crespín, ave de color pardo que abunda en el norte argentino. Es de señalar la leyenda, según la cual, su piar plañidero es el resultado del sentimiento de culpa de la mujer transformada en ave al considerarse la causante de la muerte de su pareja. De manera que tendríamos aquí, nuevamente una *coincidentia oppositorum* entre el esplendente matiz del naranjero, al comienzo del poema, en contraposición ahora, con la tonalidad opaca del crespín. El elemento espiritual y doliente inherente al ave, como representante de la *sublimatio* alquímica, custodia, silente e inerme (como el amigo que se va), la solemne percusión sonora ejecutada por el trozo inicial de tierra que golpea el féretro: “El crespín que antes aleteaba / su voz de ausencias irreversibles/ se ha dormido en el golpe seco/ del primer terrón que golpeó la madera.” A esa desolada eufonía se incorpora, en los versos venideros, el elemento visual presente en la festividad cromática de la ofrenda floral que imaginamos provista de armoniosos oros por las siemprevivas –flores básicas en la elaboración de las coronas para los difuntos debido a su durabilidad y a la brillantez de su pétalos y centros color oro–: “Y vi tan festivos los colores de la corona/que no me atreví a lanzar el clavel en la fosa.” El poeta ensambla una lograda sinestesia de índole olfativa, visual y táctil utilizando también el símbolo del clavel, cuyo matiz no se especifica y el que puede ser: el blanco de la *albedo*, símbolo de pureza y luz no dividida o el rojo de la tercera etapa, la *rubedo*, signo de sangre, sacrificio y fuego en cuyas llamas se vislumbra el oro. La aliteración cacofónica de los léxicos “clavel”/ “color”/ “corona” acentúa la sombría sonoridad de la *coniunctio* sinestésica entre el elemento visual y aromático de la flor con el auditivo: el crujido ronco del casco que reemplaza la voz silente del ave. Además, la forma circular de la ofrenda nos provee, una vez más, el

nexo con la serpiente ourobórica en otra de sus múltiples identificaciones, en esta instancia con la imagen del pavo real surgiendo de la retorta:



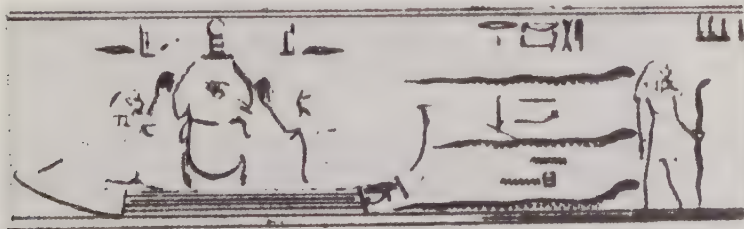
The peacock rising from the retort. 18th cent.
(Jung, *Psychology and Alchemy* 418, QPA 98).

En la *albedo*, segunda etapa alquímica, aparecían todos los colores personificados en “los matices del arco iris o en los de la *cauda pavonis* [cola del pavo real], como símbolo de totalidad [...] El *lapis* contiene o produce todos los colores [...] es la piedra que hemos llamado con toda clase de nombres [...]”. (Jung, *Mysterium* 286, 102n, QPA 98). Para algunos alquimistas constituía la culminación del *opus* ya que se consideraba que todos los componentes de la *massa confusa*, el caos de la *prima materia* de la *nigredo* se unían en la *albedo*, símbolo de la plata: “esto significa que el estado original de la disgregación de la psique [...] se convierte en el ‘*vir unus*’, el hombre unificado”. (Ibíd.)

El poeta Acosta prosigue la búsqueda de su propia totalidad psíquica con la creación del incipiente poema desde la profundidad de su *self*: “Solo atiné a acomodar modestamente un poema/ con el silencio de la hoja que se desploma en el remanso.” El vínculo alquímico yace en la *coincidentia oppositorum* enunciada con un novedoso oxímoron entre la levedad de la hoja que “se desploma” en el agua quieta y oscura de la corriente en una fehaciente alusión al color y peso del metal y por ende, a Saturno, jardinero del *opus* alquímico.

La profunda sinestesia de los versos subsiguientes enfatiza el cambio de espacio y congrega la sensación auditiva (el berrear doliente del borrego) con el *self* del poeta que inquiere por los rasgos de su alma, la imagen visual y táctil del escarabajo, insecto sagrado del antiguo Egipto: “Al salir del camposanto/ sentí el balar de un cordero/ subiéndome escarabajos por la espalda.” Lucy Lamy, en *Egyptian Mysteries*, alude a su identificación con el dios solar Ra: “Cuando el principio divino reaviva al globo solar, en la mañana se llama Khepri, al mediodía Ra y en la noche Atum”. Sin duda, agrega la arqueóloga, se trata:

[...] de una encarnación del principio divino de la luz ya que viaja a través de las horas y vive en una barca en la cual viaja Khepri, el escarabajo, el futuro sol naciente, enmarcado por dos imágenes del dios Osiris que simbolizan renacimientos cíclicos. El *Dwat* representa, por lo tanto, el mundo de la metamorfosis, del cual el escarabajo Khepri es el símbolo más excelso. (29-30, QPA 154)



El poema concluye con un feliz esfuerzo del *adeptus* Acosta para recomponer su *welltaanschuing*, su cosmovisión artística que implica el retorno al espacio cotidiano y al tiempo cíclico en el que le toca vivir. No se trata ya de “acomodar” sino de concretar la escritura del poema: “Y ahora solo me resta ordenar los paisajes fragmentados que han poblado los ojos”.

III. Gabriel Acosta y Poemas de Bar y de Sombras

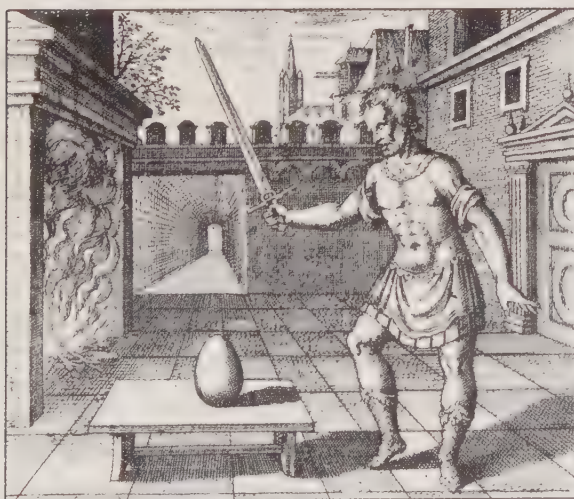
Continuamos nuestro estudio sobre el *opus* del polifacético alquimista Acosta, indagando su primer poemario: *Poemas de Bar y de Sombras* (2011). Cabe señalar que el prólogo de este *opus*, por una significativa sincronicidad, junguiana, (coincidencia con trasfondo mítico), fue escrito por el poeta Pedro Raúl Sánchez unos meses antes de su fallecimiento. La primera poesía del mencionado *opus* titulada “Poema” es una breve y profunda composición que revela una marcada preocupación por el quehacer literario y la dificultad que conlleva la escritura:

Dualidad,
desdoblamiento simple y complejo,
palabra quebrada y reconstituida,
pedacitos de uno,
voz de la carne comulgada con el silencio
integración sutil,
puente del abismo
entre lo cotidiano y lo azul de una quimera. (17)

El psicólogo Edinger señala en *Mysterium Lectures*, el concepto de la fragmentación que el alquimista experimentaba en la etapa de la *nigredo*, el cual se relaciona estrechamente con el proceso psicológico.

Explica este concepto acudiendo a la etimología del vocablo “análisis”, el cual significa “literalmente cortar en trozos diminutos, lo suficientemente pequeños para que puedan ser asimilados” ya que el mismo, es “parte de la transformación de todo complejo importante o todo contenido significativo del inconsciente; tiene que ser sometido a un desmembramiento –fragmentación analítica– y luego reconstituido nuevamente a un nivel consciente.” (178, QPA 93). En este sentido, nos dice Jung en *Civilization in Transition*:

Las enfermedades y disociaciones de nuestro mundo son al mismo tiempo, un proceso de re-establecimiento [...] como aconteció durante el Imperio Romano, época de re-nacimiento. No es extraño que fechemos nuestra era desde la era de Augusto, ya que esa época vio el nacimiento de la figura simbólica de Cristo quien [...] se constituye en el espíritu gobernante de los 2000 años subsiguientes. ¿Acaso no son verdaderas sus palabras: ‘no he venido a traer paz sino la espada’? Sin embargo, aquello que causa divisiones, eventualmente conduce a la unión. (9-10)



The Philosopher's Egg. *Atalanta Fugiens*, Maier, 1618.
(Read, *Prelude to Chemistry* 17, QPA 149).

Esta división era expresada en forma pictórica en la Alquimia con la representación que antecede, de autoría del renombrado *artifex* Michael Maier, doctor en física y medicina, filósofo, músico y médico de Rodolfo II titulada “El Huevo Filosofal”.

La presencia de la espada, en su conexión con el proceso de la *separatio*, o sea el acto de dividir el huevo cósmico en dos partes iguales, indica el origen de la vida. Desde un punto de vista psicológico, esta partición entre cielo y tierra correspondería “al aspecto fundamental del surgimiento de lo consciente, toma de conciencia de los contrarios, componente principal del incipiente ego” (Edinger, *Anatomy* 187, QPA 149). En el primer poema del poeta Acosta anteriormente transcrito, el hablante poético externaliza la fragmentación y reconstitución de su *self* con una tierna *coniunctio* entre los “pedacitos” de su *self* y su “voz de la carne comulgada con el silencio”. Vinculamos esta *coniunctio* con el desgarramiento antípoda de la *rubedo* en “Vertebrando tu Nombre”:

Sé cuánto te gusta el silencio en las calles olvidadas
silencio donde te escondes
para soltar la fiera famélica
contoneando tu cintura.

Desde mi mutismo de callejón adoquinado
espero el punteo de tu rojo tacón aguja
para desarticular mi piedra reconstituida
y des constituirme a tu antojo
—escudo y coraza hecho añicos—
y quedar así... los ojos perdidos
observando desde mi horizonte pedregoso
tus zapatos perderse al final del silencio,
en el ruido de una avenida. (23)

Conviene aquí amplificar y hacer hincapié en el importante espacio que Jung concede al artista y su capacidad innata creativa heredada de sus ancestros:

El concepto del inconsciente personal no nos permite aprehender en su totalidad la naturaleza de lo inconsciente. Si lo inconsciente fuera solamente personal, sería posible en teoría rastrear todas las fantasías de la persona insana a las impresiones y experiencias individuales [...] Distribuido a través de la estructura cerebral, es como un espíritu omnisciente, omnipresente y ubicuo que conoce al hombre como siempre fue, no solo como es en este momento sino como mito. Por esta razón la conexión con el inconsciente suprapersonal o colectivo significa una extensión del hombre más allá de sí mismo; significa la muerte del ser personal y el renacimiento en una nueva dimensión [...] Y es el artista el mejor indicado en puntualizar este sacrificio del hombre personal si no estamos satisfechos con el mensaje de los Evangelios. (*Civilization* 9-10)

En la segunda creación del mismo poemario, encabezado con un interrogante, el yo poético debate sobre la veracidad del hacer literario arrasado por la duda y el dolor que le causa la ardua tarea de ser artista:

¿SERÁ?

¿Será acaso la poesía
cántaro de vanidad quebrada
o el dolor espeluznante
de un falso gris que alguna vez fue color?
¿Será acaso el poema
un exótico señuelo,
atrapando el asombro de los irredentos

para nutrir su almario?
 ¿Será acaso el poeta
 una lucha de luz y de sombra,
 –desencuentro del día y la noche–
 o un fermento letra y vino
 batidos entre la tinta y el papel,
 –itortmento único y sublime!–
 metal precioso,
 escondido bajo la dermis de la tierra?

¿Será? (18)

En el cuestionamiento existencial de los dos primeros versos descubrimos un referente relacionado con el *vas*, receptáculo alquímico, símbolo del útero creativo de la deidad egipcia Isis donde se llevaban a cabo las transformaciones. El *vas* tenía que estar herméticamente cerrado con el sello de Hermes para denotar la confidencialidad del *opus*. En el poema citado, el alquimista Acosta, examina y enmienda la fractura de su propio “cántaro” creativo mediante rotundas antítesis que conectan campos de sentidas sinestesias visuales, olfativas y gustativas: “Una lucha de luz y de sombra”; “desencuentro del día y la noche”; “fermento de letra y vino”; “batidos entre la tinta y el papel”. El resultado de tal esfuerzo lo lleva a percibir el oro, la piedra filosofal, en la pregunta que hace a su *self*, al final del poema: “metal precioso, / escondido bajo la dermis de la tierra?”. Es interesante señalar tanto la naturaleza circular ourobórica del poema (comienza y termina con el mismo interrogante) como la grafía del título que difiere en el tamaño de la letra, lo que nos llevaría a interpretar que el poeta supera en cierto sentido, el grado de duda y dislocación expresado al comienzo del poema.

Todo el poemario está imbuido de una sensibilidad poética que explicita una constante preocupación por el hacer estético acompañado de imágenes, etapas y procesos alquímicos que surgen desde lo más profundo del inconsciente personal y colectivo del artista. Así, por ejemplo, en los últimos versos de “Me viene el Poema” y de “Lágrima y Tinta” el yo lírico intenta llevar a cabo una *coincidentia oppositorum* utilizando como nexo el acto literario: “Déjenme estremecer/ hasta que la risa y el llanto se confundan/ mientras estoy escribiendo.” (25-6); “estas ansias de verte/ me brotan palabras por los dedos, / me arraigan al papel/ en un acto frenético/ irreversible/ de lágrima y tinta/ macerándome en un desatino” (44).

Por otro lado, en el poema “La Servilleta” se manifiesta una acertada *coniunctio* entre los colores de la *albedo/nigredo* (servilleta/ tinta): “La neutralidad de una servilleta/ me aguarda.../ convoca a la tinta desde su silencio/ y las palabras brotan sin remilgos” (47). En “Ciclo- Elocuencia” surge nuevamente, la imagen de la serpiente ourobórica como símbolo de sí mismo: “Volverme ciclo continuo.../ sin espacio ni tiempo, / para perderme en esta elocuencia rebuscada/ y regenerarme en un infinito consuelo” (30-1). En “Por la Tangente de las horas” se ofrece una *coincidentia oppositorum* con el rojo del sacrificio de la etapa final de la *rubedo* en las laceraciones que el acto creativo ocasiona al yo poético en la fase inicial de la *nigredo*: “tener a mano/ siempre un borrador/ una pluma temblando las heridas.../ gritar por los renglones los demonios escondidos” (43).

En “Un Whiskey de Pretéritos Errantes” señalamos el proceso de la *sublimatio* en *coniunctio* nuevamente con la *nigredo* creativa que remonta el vuelo en la figura del ave negra: “Un brutal asalto de melancolía/ libera tordos de su boca/ disfrazados en

palabras/ vuelan por los espacios vacíos de las hojas/ y el bolígrafo ensañado y sentencioso hiere el papel/ culminándolo todo en el punto.” (48).

Concluimos esta sección con “Diálogo Quebrado” donde se reitera una vez más el tema de la ardua lucha de la escritura. Hay aquí, una lograda sinestesia que aúna la sensación auditiva en el “ahogo ronco/” de “ruinas quebradizas/” de los primeros versos con los de la penúltima estrofa: la sensación olfativa y gustativa que emana del contenido del *vas*, el cual en su vuelco, alivia la *ablutio* angustiosa de la despedida: “y la torpeza de una copa derramada/ diluye la embriaguez del adiós”. El poema finaliza con la propia transformación antropomórfica del yo lírico: el canino, símbolo de la *prima materia* alquímica en *coniunctio* con el des-concierto sinestésico auditivo, el ladrido plañidero del cuadrúpe-do: “Un lobo más/ aúlla solitario en las sombras” (60).



The wolf as *prima materia*, devouring the dead king. In the background, sublimation of the *prima materia* and rebirth of the king.—
(Jung, *Psychology and Alchemy* 338, QPA 94)

El lobo era el equivalente del antimonio porque “devoraba” o se unía con todos los metales excepto el oro. La ilustración del Conde Maier exhibe la *sublimación* en llamas del Rey, cuyo resultado es su renacimiento como símbolo del oro. Es de observar también, el agua purificadora pertinente a la *albedo* y los acueductos, como símbolos del inconsciente.

IV. Aproximación a la coniunctio entre poesía y artes plásticas

Cuando la psicología analítica discurre sobre la imagen primordial o arquetipo de la Gran Madre, no se refiere a una imagen concreta existente en el tiempo o espacio, sino a una imagen interior latente en la psiquis humana. La expresión simbólica de este fenómeno psíquico, se encuentra en las figuras de la Gran Diosa representada en los mitos y creaciones artísticas de la humanidad. (Erich Neumann, *The Great Mother* 3, QPA 199)

En el epígrafe citado, el psicólogo señala la presencia del arquetipo femenino en la psique del ser humano y hace hincapié en el curso de su *opus*, en el hecho de que se puede comprobar su efecto en el devenir histórico por sus manifestaciones “en los ritos, mitologías y símbolos del hombre primitivo y también en los sueños, fantasías y obras creativas” del hombre moderno (3).

A excepción de las pinturas existentes en el interior de cuevas, cerros y montañas, las figuras de la Gran Diosa Primordial (12 a 20 mil años de antigüedad), se constituyen en las obras de arte y culto más antiguos. Además, dado el hecho de que “en la edad de piedra figuran 55 representaciones de imágenes femeninas en comparación con sólo cinco masculinas”, es innegable, agrega Neumann, el lugar

secundario ocupado por el dios hombre que “surge en épocas más tardías en la historia de las religiones y deriva su rango divino del de su madre” (99, QPA 200). La mujer, como madre y símbolo de la tierra se constituye en el “asiento” o “trono” de la misma. El niño necesita del regazo o “trono” de su madre y el rey, “al tomar posesión de la Madre Diosa tierra, se convierte en su hijo” (128, QPA). En todas las representaciones femeninas, “predomina el símbolo del *vas* redondo, símbolo de fertilidad acentuado repetidas veces por la medida exagerada de senos, vientre y parte posterior”. Sin embargo, añade Neumann en la obra citada: “Estos atributos representan en realidad, un símbolo de vida creativa y las partes de su cuerpo no son órganos físicos sino centros simbólicos, númenes de todas las esferas vitales. Por esta razón, la ‘auto-representación’ de la Gran Diosa, esa exhibición de senos, vientre o desnudez del cuerpo entero, es una forma de epifanía divina” (Ibíd.). Este sería el caso de la plástica del *artifex* Acosta como se puede apreciar en la galería de arte en su sitio web (véase “Obras Citadas”). El tema central es la mujer, imagen primordial de la madre-trono presente en lo más profundo de su psique, encarnado en la imagen del *vas* alquímico: el útero grávido o virgen de sus voluptuosas esculturas pobladas por numerosos círculos que nos remiten al concepto de totalidad ourobórica. El escultor las nombra con voces quechuas que evocan el elemento amerindio yacente en su inconsciente colectivo: Wisayu (mujer embarazada) y su opuesto Taski (joven virgen). Asimismo, hay un afán de rastrear el cuarto elemento, la *quadratura circuli*, por ejemplo, la escultura que el artista titula “Kasachix” con la siguiente leyenda: “Cerrajero, persona que logra hacer cuadrar una llave con una cerradura”.

En lo que concierne al arte pictórico de Acosta, apuntamos que para el filósofo alquimista, la secuencia cromática: negro, blanco, rojo y oro, señalaba el camino hacia su meta: la transformación

dentro de un orden físico y espiritual. Al nivel del primero, la sucesión de los colores y su significado provenían de las reacciones químicas de los experimentos. En el orden espiritual, la valencias simbólicas de lo que ocurría en la retorta enseñaban el modo en que las mismas conducían al conocimiento y evolución. El propósito era convertir nuestra naturaleza original y caótica –representada por el plomo en su conexión con el mito de Osiris– en algo espiritual y unificado con Dios representado por el oro.

El referente indígena, presente en las esculturas retorna en el imaginario mítico andino y ancestral en la serie pictórica de Acosta nombrada “Entramados”. Al igual que el *filius philosophorum* que expresaba una tremenda preocupación por el medio ambiente y los efectos nocivos que ciertos experimentos podían sobrevenir a la madre naturaleza, el *adeptus* Acosta utiliza, “residuos orgánicos y materiales reciclados”. Desfilan ante nuestros ojos el ansia de amor encarnado en “Waynarikuy” donde se destacan las figuras geométricas, los colores ardientes, el oro en forma de cuadrados en el centro, pero de bordes irregulares que señalarían la influencia del surrealismo cincelada por la angustia existencial del poeta. “Yunka I” y “Yunka II” revelan un esplendente nexo entre piedra y tierra. Sin embargo, las piedras bases de la composición exhiben fracturas que remontan al *vas* quebrado de la poesía. El colorido cambia en forma dramática en “Killa I” y “Killa II” y nos trasunta al añil de la luna, símbolo femenino por excelencia, en unísono con el elemento agua de “Phajcha”.

En la serie titulada “Huellas Ancestrales” se exhibe “Magma”, poderosa creación que cautiva. Montada sobre madera, impresiona la textura que aparenta ser de un relieve ardiente de metal forjado en combinación con un colorido de asombrosos tonos relumbrantes.

El andrógino Hermes se perfila en “Búho” símbolo de totalidad, meta final de la ardua *longissima via* y cumbre de la

“monstruosa” *coniunctio* alquímica que une los elementos femeninos con los masculinos (véanse imágenes representativas de este proceso en el Prólogo y en la Introducción a este ensayo). Los tonos grises de “Colonizado” exhiben la tristeza del ídolo subyugado. En contraposición, se admira la exuberancia de los elementos amerindios en los matices fogosos y brillantes del “Tótem”, el “Jaguar”, el andrógino “Chamán”, “Quetzal” y el mochuelo “Caburé”. “La Ofrenda” de vívidas tonalidades y figuras geométricas nos traslada a su contraparte en la creación homónima de la serie titulada “DESC&FRARTE” que exhibe marcados tonos tétricos que delinean un ambiente onírico cuyo tema central es un rostro-máscara de marcada expresión mortífera. Podríamos trazar una *coniunctio* entre esta creación plástica con el último y sentido poema de *Poemas de Bar y de Sombras* que el artista Acosta titula “Funeral”. Subrayamos en esta elegía las notables metáforas que unen el frío alquímico del metal con las sinestesias de órdenes visual, olfativo y táctil. El trasfondo es una enternecedora *ablutio* al compás del murmullo de las trémulas “gotitas” que /”caen al vacío de las horas perennes/” y que intentan aliviar la dolencia del gemido encarnado en la *sublimatio* y *nigredo* del vuelo aciago y desorientado de la “mariposa negra de la noche.” (63)

Hay un conjuro de invierno y de noche,
un aroma de rosa y madera
un olor a desvelo de cirio
y un frío de densos metales
que cargan los ojos.
Vacío en el vacío,
vuela irregular el eco de un sollozo
mariposa negra de la noche

que golpea y golpea los muros,
extraviada.

Centenares de gotitas
murmuran desde el dintel,
tiemblan,
no resisten,
caen al vacío de las horas perennes
por una irrevocable partida.
Y un rostro lívido
se resiste quejumbroso,
aferrado a la decrepitud de la materia inerte (63).

Se destacan, asimismo en la serie plástica mencionada el collage de significativas imágenes oníricas signadas por la *ablutio* alquímica: “Te corren por los pechos muchas lágrimas” y “Lávame las sombras”. La dualidad y quebrantamiento expresados en la primera creación poética de *Poemas de Bar y de Sombras*, encuentra su par en la pintura que el artista titula: “Acaso nunca vio a nadie descentrarse de sí mismo”.

La serie que el artista nombra “Arbolicidio” revela una preocupante alusión a la extinción del árbol por la mano del hombre como se ejemplifica en la creación titulada “Cenizas de lapacho” y en “El grito del Ambay”.

La serie titulada: “Cosmología de Mujer” consiste de una variedad de dibujos donde el exponente principal es nuevamente la imagen femenina, la cual, al igual que las esculturas posee una marcada voluptuosidad con trasfondo de figuras geométricas.

Y “Luciérnagas Marinas” es una experimentación alquímica festiva y original imbuida de una miscelánea, en las palabras del artista: “de luces, tintas, aguas, cristales generados en cuarto

oscuro. No hay efecto de intervención digital. Lo que se observe es tal cual así.” Sobresalen la misma exuberancia y calidez de los colores propios de la paleta del pintor sumados al símbolo del *vas*, en una magistral *coniunctio* entre la *sublimatio* (el vuelo de las luciérnagas) y el elemento agua de la *albedo*.

Las secuencias cromáticas se dan a través de todo el *opus* del poeta Acosta en una *coniunctio* novedosa y nostálgica de la escritura, dibujos, fotografías y esculturas con la original creación del colorido iridiscente de su arte pictórico, su *cauda pavonis* alquímica. Explicitamos esta *coniunctio* transcribiendo en toda su extensión el poema titulado: “Busco”:

Busco en mis borradores palabras
postergadas
y las retomo.

Busco en mis apuntes
las formas desnudas de colores
y las cromo.

Busco en el trazo de una línea.
imágenes inconclusas
y las tejo de ilusiones
y me gasto madejas de quimeras
para estamparlas en la melancolía
de un bastidor arrumbado
en la soledad de mi atelier.

Y busco
isiempre busco!
en los acantilados del olvido
alguna huella....
bocetos de viejos idilios. (27)

Nuevamente, el símbolo del *vas* presente en la plástica, retorna en la escritura en “Autodialéctica del Café” donde el *vas* está representado por el pocillo unido a la imagen ourobórica del platillo en una síntesis de órdenes olfativos, gustativos y visuales: “el aroma tostado de un café”, “la suave espuma de la taza” y “el círculo blanco que la circunda”. Esta figura geométrica provee una *coniunctio* entre el matiz blanco de la *albedo* (espuma y color del platillo) y los círculos ouro-bóricos que serpean los cuerpos de las esculturas:

Esta necesidad de abstraerme
me comulga
 en el aroma tostado de un café,
me pierde
 en la suave espuma de la taza
 que se desborda dócil,
 inevitable,
 hacia el círculo blanco que la circunda
instante....
 en que íntima dialéctica
 me convida a estar conmigo mismo. (46)

Otro genio creativo del norte argentino es Manuel J. Castilla. El poeta salteño imprime el símbolo del vas redondo en la vestimenta de “La Palliri”, mujer minera que se dedica a pallar, escoger el mineral rico y desechar su ganga. Es interesante señalar el nexo de este término con la forma poética de improvisar y recitar cuentos o cantos con acompañamiento de guitarra todavía prevalentes en el norte argentino. Asimismo destacamos su conexión con la deidad egipcia, Osiris, dios verde de la agricultura y la legumbre peruana o la casta hindú del estado de Tamil Nadu cuyos habitantes en su mayoría se dedican a la agricultura.

El excepcional poema del poeta Castilla, que brindamos a continuación, culmina con una lograda *coniunctio* alquímica en un símil que une *homunculus*, martillo y metal: “Y no sabe que a ratos, entre sus brazos recios, /se le duerme el martillo como un niño de hierro.//”:

“La Palliri”

Qué trabajo más simple que tiene la palliri.
Sentada sobre el cáliz de su propia pollera,
elige con los ojos unos trozos de roca
que despedaza a golpes de martillo en la tierra.
(Un silencio nocturno le trepa por las trenzas
y oscurece la arcilla de sus manos morenas).
Qué inútil que sería decir que en su mirada
hay un pozo de sombra y otro pozo de ausencia;
que pudo ser pastora de las nubes
y se quedó en minera,
que pudo hilar sus sueños por las cumbres
viendo bailar la ruela.
La palliri no canta
ni tampoco hila sueños.
La mirada en la tierra
y en la cabeza el cielo
de mañana y de tarde
busca solo el silencio,
y cuando está a su lado
lo quiebra contra el suelo.
Y no sabe que a ratos, entre sus brazos recios,
se le duerme el martillo como un niño de hierro.

(Obras Completas 147, QPA 202)

Por último, huelga destacar la musicalidad envolvente que subyace en todo el poemario del poeta Acosta. Además del réquiem indagado y dedicado al poeta Sánchez, señalamos las logradas sinestesias auditivas en la metaescritura de “Me viene el Poema”:

Hay algo que...

Viene subiéndome
cosquilla babosa
caracol... mujer en espiral,
que trepa, me aprieta,
hace cosquillas en el vientre,
alcanza la mano,
hormiguea en mi brazo,
lleva un fonema al oído
y me libera clave de sol
extraviada en el pentagrama

¡Silencio!

Se oyen palabras a lo lejos,
resuenan furiosos sus cascos
rompiendo la planicie de los días
retorciéndome por dentro.

¡Déjenme!

Que se revuelquen los versos
en el rojo lodo de mi pecho,
de dilaten y se contraigan
haciendo un caos de este cuerpo.
Déjenme estremecer
Hasta que la risa y el llanto se confundan
mientras estoy escribiendo. (25-26)

La música era considerada esencial en las operaciones alquímicas del *labor-oratorio* del filósofo por su propiedad de contrarrestar la melancolía saturnina inherente en su alma. Debido a la profusión y diversidad de instrumentos musicales que se han recuperado y las numerosas representaciones de escenas musicales pintadas en las tumbas de la nobleza egipcia, sabemos hoy, nos dice Lucie Lamy, en *Egyptian Mysteries*, que “se utilizaban escalas musicales análogas a las nuestras. La posición de las manos del artista sobre las cuerdas revela claramente [...] un conocimiento irrefutable de las reglas que rigen la armonía musical” (83, QPA 171). En el poema de Acosta y en gran parte de su labor poética se cumple esta función alquímica.

V. Conclusión:

El destacado artista taficeño, Gabriel Acosta, cimenta una concepción artística basada en el empleo de diferentes medios ya sea en la pintura, escultura, ritmos, versos, dibujos, fotografías o recursos figurativos. Su constante preocupación por un hacer estético deleita y conmueve, posee además una originalidad que lo singulariza de otros poetas del norte argentino. Como se ha propuesto en este estudio, su *longissima via* lo conduce a través de todas las etapas alquímicas. Los perfiles precolombinos que guarecen la cultura andina afloran con la exquisita sustancia que albergan las múltiples fases de su *opus*. Los tonos melancólicos de la *nigredo* en *coniunctio* con la pureza de la *albedo* y la brillantez de la *rubedo* se dan fiesta en la palabra y estallan con impresionante y colorida creatividad en la plasticidad de su arte. ❧

SINCRONICIDAD E IMAGINACIÓN ACTIVA
EN JONATÁS Y MANUELA DE LUZ
ARGENTINA CHIRIBOGA.





NOTA: Trabajo publicado inicialmente
en *Alba de América*. 66-67. 35 (2015): 329-331.

La sincronicidad consiste en dos factores: a) una imagen inconsciente ingresa en lo consciente de manera directa (es decir literalmente) o indirecta (simbólica o sugerida) en forma de un sueño, idea o premonición. b) una situación objetiva coincide con este contenido. La primera es tan perpleja como la segunda. ¿Cómo surge la imagen y cómo la coincidencia? Entiendo perfectamente por qué la persona prefiere dudar la realidad de estos eventos [...] (C. G. Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche* 447)

[...] los sueños se comportan exactamente del mismo modo que la imaginación activa; excepto que carecen del aporte de contenidos de lo consciente. (Ibíd. 205)



LENTE CATALIZADOR QUE INICIA JONATÁS Y MANUELA de la autora ecuatoriana, Luz Argentina Chiriboga, ganadora del reconocimiento máximo de su país, otorgado por la Asamblea Nacional, el premio Matilde Hidalgo de Prócel, (véase [Wikipedia](#) link en “Obras Citadas”), es la experiencia onírica del personaje Madre Nutritiva [*Great Mother*] Ba-Lunda. La actante africana predice la larga travesía, la horrenda *longissima via* que ella y su hija Nasakó tendrán que transitar, como esclavas en manos de sus captores, que las transportan desde el idílico espacio en el Alto Níger hasta el Nuevo Mundo:

Al despertar, contó a su marido el sueño: desde el fondo del río había surgido un pez que, abriendo sus fauces, la absorbió, y en la barriga del animal hizo un largo viaje del que le fue imposible regresar; desterrada se veía llorando inconsolable. (14)

El impacto del sueño es tal, que no puede vencer el miedo que la invade y la lleva a visualizar la transformación antropomórfica del animal:

Ella tenía el sonido de aquel pez en los oídos y, al relatar otra vez el sueño, fue como si estuviera viéndolo emerger del agua y aprehenderla. Ahora aseguraba que le había tocado la piel viscosa, con dientes parecidos a los del elefante, en sus ojos desorbitados bailoteaban pupilas rojizas. Fue llenando paulatinamente la casa con sus miedos. Cada día aumentaba otra cualidad al animal, ahora tenía la figura de un hombre. (14)

Entre 1913 y 1916, Jung desarrolló una técnica de meditación, especie de diálogo interior con el *self*, que dio en llamar “imaginación activa”, mediante la cual los contenidos de lo inconsciente son transformados en imágenes narradas o personificadas. El psicólogo nos insta a utilizar este método como puente entre el ego consciente y lo inconsciente e incluir el trabajo con los sueños y el *self* creativo, vía de la imaginación o la fantasía. Jung vinculó la imaginación activa con los procesos de la Alquimia en el sentido de que ambos buscaban la unidad y la interrelación partiendo de la fragmentación y disociación. De este método surgen las simientes del texto de Jung, *The Red Book*, recientemente publicado con una profunda y esclarecedora introducción del crítico Sonu Shandasami.

Relacionado con este procedimiento meditativo, Jung concibe el concepto de la sincronicidad, griego “óōī” que significa “unión” y “÷ñüüi ò” que expresa “tiempo”. El psicólogo nos exhorta a no

confundir con el término “sincronismo”, el cual es el resultado de la mera simultaneidad de dos sucesos. Al respecto Jung recalca que la sincronicidad “es un principio que vincula eventos en forma no causal, o sea, en términos del significado subjetivo de la coincidencia y no de causa y efecto.” (“*Sincronicity: An Acausal Connecting Principle*” en *The Structure and Dynamics of the Psyche* 426).

Jung tuvo la colaboración en la gestación del principio de la sincronicidad, del científico, Wolfgang Pauli, Premio Nobel de Física. Reproducimos las palabras del físico austríaco procedentes de su ensayo “*The influence of Archetypal Ideas on the Scientific Theories of Kepler*”:

La empleabilidad de antiguas ideas alquímicas en la psicología de Jung, señala una profunda unidad entre sucesos físicos y psicológicos. Para nosotros, a diferencia de Kepler y Fludd, el único punto de vista parece ser el que reconoce *ambos* lados de la realidad –el cuantitativo y el cualitativo– de manera compatible consigo mismos [...]. (Marvin Jay Greenberg en Jung: *The Interpretation of Nature and the Psyche* XIX).

La sincronicidad, reitera Jung, solo tiene significado para la persona que lo experimenta. El método científico no tiene por qué tener en cuenta la necesidad de un significado, pero sin significado no hay sincronicidad. Agrega que estas sincronicidades actúan como espejo de los procesos internos de la psique y toman la forma de manifestaciones exteriores procedentes de transformaciones interiores. Es como si la formación de patrones dentro del inconsciente fuese acompañada por patrones físicos en el mundo exterior. De manera que, esta reestructuración interna produce resonancias externas. De aquí la conexión con la alquimia, otra vez se

verificaría la máxima hermética de la Tabla Esmeraldina: lo que está arriba es como lo que está abajo; lo que está dentro, es como lo que está afuera.

Dada la naturaleza esotérica del tema de estas coincidencias con trasfondo mítico, Jung confiesa al respecto:

El problema de la sincronicidad es algo que me ha turbado por mucho tiempo, desde mediados de los años veinte, cuando estaba investigando el fenómeno del inconsciente colectivo y me topaba con ciertas conexiones que simplemente no podía explicar y adjudicarlas al azar. (*Sincronicity* 437).

Y en “Palabras Preliminares” de esta misma obra confiesa su falta de valor para encararlas:

Si ahora he conquistado esta vacilación y finalmente he enfrentado este tema, es principalmente debido a que mis experiencias con el fenómeno de la sincronicidad se han multiplicado en gran medida con el correr del tiempo. Además, mi investigación sobre la historia de los símbolos, del pez en particular, me acercó al problema como nunca antes. Finalmente, porque he venido aludiendo a la existencia de este problema en mi escritura tantas veces, por más de dos décadas, sin ahondar en su discusión. (419)

Luz Argentina Chiriboga, obedece el llamado de su genial espíritu creativo y mediante el uso de un registro poblado de innumerables escenas donde imperan las sincronicidades e imaginación activa, nos brinda *Jonatás y Manuela*.

Esta lograda creación artística compele al lector a identificarse con los personajes y compartir y reaccionar ante el prejuicio y la tremenda injusticia llevada a cabo en su mayor parte, no solo por

los negociantes españoles y a veces los mismos africanos, sino por la Iglesia en su rol de propietarios de los trapiches azucareros.

Citamos un ejemplo de la técnica de imaginación activa en el diálogo interior del personaje masculino Jabí increpando al río, espacio de la captura de su pareja:

Sollozando fue a la orilla y largo rato estuvo contemplando el río.

Al maldecirlo oyó voces emergidas de la corriente:

Jabí, ¿por qué no me salvaste? Tú sabías que los blancos estaban cazándonos.

¿Quién habla?

Lo soñé, te lo dije, tú eres el culpable. (22)

Con crudo realismo provisto de una plétora de inusitadas metáforas, la autora honra y exalta la belleza, resiliencia y la naturaleza erótica y exótica de sus personajes.

Chiriboga nos presenta, mediante el uso del ancestral inconsciente colectivo de cuatro generaciones, el incomparable personaje principal, Nasakó Zansi, vaso alquímico, símbolo de la Diosa Isis y digno representante de su raza. Su nombre, siguiendo la crueldad inherente en el despojo absoluto de la individualidad, es transformado en Jonatás por el amo blanco, progenitor de Manuela, su compañera de juegos y andanzas.

La fuerza que el personaje Jonatás encuentra en la práctica de la magia heredada de sus ancestros –su inconsciente colectivo–, influye y facilita la transformación benéfica de la heroína Manuela Sáenz. Manuela lleva cabo las más gloriosas y osadas hazañas con las que concluye la novela y las que impactan al lector al identificarla con la “Libertadora del Libertador”, título dado a Manuela Sáenz por Simón Bolívar en reconocimiento a su enorme valentía y totalmente desinteresado apoyo en la lucha por la independencia.

Es esta una novela universal histórica digna de no solamente ser leída sino de ser incorporada al currículo académico de todo adolescente. Luz Argentina Chiriboga bajo el hechizo de su inconsciente personal y colectivo, nos mueve a compartir la sufrida trayectoria, la *longissima via* alquímica de sus ancestros africanos en este suelo latinoamericano.

Con total honestidad, valentía y suma habilidad narrativa en el manejo de la técnica de la imaginación activa que trae aparejada las más notables sincronicidades, Chiriboga documenta las sorprendentes gestas de sus personajes esclavos. La novela concluye en una vena triunfal de la lucha por la independencia a pesar del despiadado trato que soportan sus héroes, hecho por lo general descartado en la creencia de que solamente pudo haber ocurrido en otros espacios muy lejanos a nuestro medio. ❧

MONSTRUOS Y BELDADES
EN LA PINTURA DE ERNESTO SABATO:
UNA VISIÓN ALQUÍMICA





NOTA: Trabajo publicado inicialmente
en Revista A *Turucutu*. año 3. n° 3, (2014):176-182.

Introducción:

Nunca miro más que a un pintor... el Goya... el oscuro, el feroz, el desgarrador Goya me sigue deslumbrando. Y también el Bosco. Cuánta incompreensión habrán sufrido estos creadores geniales en su época. Uno, por advertir los monstruos terribles que ocultaba en su vientre la diosa razón, con sus toros y aquelarres. El otro, con sus seres híbridos y deformes, anunciando las desgracias de un mundo que se mueve compulsivamente tras la riqueza y los bajos placeres. (Ernesto Sábato: España en los diarios de mi vejez, QPA 140)



SABATO, EN EL EPÍGRAFE TRANSCRIPTO, destaca a dos pintores alquimistas, Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) y Jerónimo el Bosco (1450-1516).

En la alusión del *adeptus* argentino a “los monstruos terribles que ocultaba en su vientre la diosa razón, con sus toros y aquelarres” distinguimos un referente visual en la serie que el pintor Goya titula “Caprichos”. El grabado nº 43, que forma parte de esta serie, exhibe al artista vencido por un mundo onírico de pesadillas, el rostro reposando entre sus brazos sobre una mesa en cuyo frontal figura la leyenda “El sueño de la razón produce monstruos”. Es de recordar que Sabato creyó poder rechazar el llamado del arte y la escritura que sintió desde su adolescencia, entregándose al mundo “límpido” de las ciencias. Percibimos una posible identificación del estado anímico causado por el llamado

imperioso de las artes de nuestro *filius philosophorum* Sabato con la pesadumbre expresada en esta creación del artista aragonés, en términos alquimistas, la *nigredo*, debido a la ardua labor implícita en el acto creativo:



Francisco de Goya:
(1799)

"El sueño de la razón
produce monstruos"*

Entre 1819 y 1823 Goya pinta una serie de catorce obras murales sobre las paredes de su propiedad conocida con el nombre de la "Quinta del Sordo". Estos cuadros fueron rotulados por la crítica con el nombre de "Pinturas Negras." Se conjetura que representan la obra cumbre de Goya, por su modernidad y vigor de expresión que lo ubican entre los principales precursores de la pintura abstracta, del surrealismo, del expresionismo y de otras vanguardias del siglo XX.

Vinculamos, asimismo, las palabras expresadas en el epígrafe del *adeptus* argentino con las obras que el *artifex* aragonés titula *La Tauromaquia* y *El Aquelarre* (1797-98). La primera presenta como tema central el entorno del combate entre toro y torero y la segunda, la figura demoníaca de un macho cabrío de enormes proporciones. El grupo de mujeres de rostros avejentados y gro-

* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razonproducemonstruose4845219-93654b36-8c89-3146dc34f280>



Francisco de Goya:

“El aquelarre” (1823)*

tescos que lo rodean le entregan niños vivos como alimento. Este cuadro destinado a decorar la finca de recreo del Duque de Osuna precedió al *El aquelarre* (1823) de las “Pinturas negras”.

El mural de Goya titulado “Saturno devorando a un hijo”, que brindamos a continuación, perteneciente también a la misma serie, trasunta el emblema alegórico del paso del tiempo presente en estas creaciones:



* [https://es.wikipedia.org/wiki/El_aquelarre_\(1798\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_aquelarre_(1798))

Rastreamos el tema de esta composición mítica, Cronos tragando a su hijo, en dos ilustraciones alquímicas: la primera procedente del *Mutus Liber* (1702) donde se presenta la figura de Saturno devorando a su hijo como símbolo de la *prima materia* alquímica en un trasfondo de la *calcinatio*. Esta etapa cuya característica es el fuego, conlleva el símbolo de la resurrección en su conexión con la figura del fénix, ave mítica que se levanta de sus propias cenizas:



The *prima materia* as Saturn
devouring his children—
Mutus Liber (1702).

(Carl G. Jung,
Psychology and Alchemy 317,
QPA 140)

EMBLEMA XII. De secretis Naturæ.

Lapis, quem Saturnus, pro Jove filio devoratum,
evomit, pro monumento in Helicone mor-
talibus est positus.



EPIGRAMMA XII.

Noffe cupis causam, tot cur Heliconæ Poëta
Dicant, quodque ejus cuique petendus apex?
Est Lapis in summo, Monumentum, vertice positus,
Pro Jove deglutiit quem vomuitque pater.
Si ceu verba sonant rem capias, mens tibi laeva est,
Namque est Saturni Chemicus ille Lapis.

EMBLEMA XII

Lema: La piedra que vomitó Saturno, luego de haberla devorado en lugar de su hijo Júpiter, fue puesta en el Helicón como recordatorio para los mortales.

Epigrama: ¿Quieres conocer la causa por la que tantos poetas cantan al **Helicón** y cada uno de ellos intenta alcanzar su cumbre? Como un **Monumento**, erigido en la cúspide, en la cima está la **Piedra** que el padre vomitó, luego de haberla devorado en lugar de Júpiter. Torpe es tu mente si tomas estas cosas al pie de la letra, pues ella es en realidad la **Piedra Química** de Saturno.

H.M.E. De Jong. *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems* 388.

La siguiente ilustración, que cotejamos también en la página anterior, proviene del gran *opus Atalanta Fugiens* de Michael Maier (1568-1622) cuyo tema se basa en el mito de Rea. La deidad griega evita que Saturno le devore a su hijo sustituyéndolo por una piedra envuelta en pañales. Después de haberla expelido Cronos, la piedra es colocada en la cima del monte Helicón como monumento en honor a los mortales, como se explica en el “Emblema XII”

Sección I: Ernesto Sabato, pintor.

Si bien es cierto que nuestro *filius philosophorum*, Ernesto Sabato, es más conocido por su escritura que por su obra plástica, en varias ocasiones recalcó su gran afecto por la misma y nos confiesa que desde niño se constituyó en su “primera pasión” y que a pesar de que la escritura se le “fue imponiendo... siempre sentía la dolorosa nostalgia por aquella primera vocación, y no podía entrar al taller de un amigo sin empezar a sentir una penetrante tristeza: bastaba el olor a la trementina” (“Palabras justificativas”, *ABC Cultural* #22, QPA 23).

Toda la plástica sabatiana está imbuida de una marcada preocupación existencial por el ser humano, tanto en la escritura como en los retratos de escritores y pintores de rostros atormentados, sufrientes hijos de Hermes, titulados precisamente “Alquimistas” (óleos, QPA129). Asimismo, se descubre un afán de integrar el elemento femenino. Por ejemplo, por un lado, en forma teriomórfica, la mujer con cara de can, símbolo del lado oscuro de la diosa lunar Selene, que tenía “voz de perro”, en la pintura titulada “Algo trágico ha sucedido” (*Sabato Pintura*, Seix Barral 105). Por otro, su contrario en las beldades etéreas de color blanco –en su asociación con la etapa de pureza, la segunda etapa, la *albedo* alquímica– imágenes

que pueblan el trasfondo de los retratos de los artistas masculinos y en el caso de la consagrada escritora inglesa Virginia Woolf, como tema central de sus tres composiciones. (Véanse pinturas QPA 134)

Advertimos asimismo, en nuestro *filii philosophorum*, una *coniunctio* es decir un nexo, una unión intencional entre pintura y escritura que lo llevan a signar sus representaciones de los grandes artistas con una consigna que se oculta detrás de un célebre axioma, título de obra, nombre o inicial de un personaje o un autor: “Dios ha muerto” (pintura de Nietzsche QPA 133), *Las Flores del mal* (Baudelaire Ibíd. 132), “El señor K” (Kafka Ibíd.) y “Animosa ancianidad del señor Demian” (Ibíd.136). Esta última composición es un óleo sobre tela de medida 50x70cm. El foco central del cuadro es la figura de un andrógino de rostro sereno imbuido de angustia y profundo estoicismo, en contraste con el cuerpo esquelético de senos caídos y asimétricos. La luz lúgubre de una vela situada sobre una mesa ilumina la imagen de incipiente color oro. La mano izquierda compuesta de dedos largos y huesudos parece esconder con recato o vergüenza el sexo. La firma lleva el color verde, color alquímico de vida.

La iconografía de este lienzo sería una instancia de la máxima *coniunctio* entre los elementos masculinos y femeninos, la cual encuentra su contraparte en el ícono del dios andrógino Hermes Trismegisto cuyos íconos figuran en el Prólogo e Introducción de este texto.

Como apoyo al tema concluimos esta sección con una *coniunctio* metafórica entre la imagen arquetípica sabatiana del andrógino Demian y el escritor alemán Hermann Hesse. Transcribimos una excerpta de su gran *opus*: *DEMIAN: The Story of Emile Sinclair's Youth* en la cual el personaje pintor adolescente nos presenta su propia versión del andrógino:

Mientras me sentaba frente de la pintura que había terminado, sentí un efecto raro en mí. Se parecía a la imagen de Dios o una máscara sagrada, la mitad hombre, la mitad mujer, eterna, tanto llena de propósitos como llena de sueños, tanto rígida como secretamente viva. Este rostro parecía tener un mensaje para mí, me pertenecía, me pedía algo de mí mismo. Se parecía a alguien que yo conocía y sin embargo no sabía quién era. Por un tiempo este retrato surgía en mis pensamientos y compartía mi vida. Lo mantenía bajo llave en un cajón para que nadie lo descubriera y me hiciera burla [...] ¿Por qué me había llevado tanto tiempo reconocerlo? Era el rostro de Demian (84-5, QPA 187).

Sección II: Naturalezas Muertas y Beldades.

*Todo ser humano hace surgir de sí mismo
su propia condición y esfera como la babosa, que
suda su casa pegajosa sobre la hoja de la pera.*

Ralph Waldo Emerson

En las diez interpretaciones de naturalezas muertas en la obra pictórica sabatiana: cuatro en su primer gran *opus*: *El pintor Ernesto Sábato*, páginas 58, 73, 76 y 77 y seis en la segunda obra: *Sábato Pintura*, páginas 45, 49, 53, 59, 63 y 65, se destaca el *leit motif* de la imagen de dos peras y el infaltable *vas* alquímico (jarra/jarrón/tacita). En la primera publicación nuestro *adeptus* no titula sus creaciones. Sin embargo, en la segunda, en un esfuerzo quizá de no abandonar el lastre de lo real, identifica las frutas subrayando los colores del *vas* alquímico, el recipiente que las acompaña: “Jarra verde con peras”, “Jarra verde con peras II”, “Jarra negra con peras”, “Jarrón negro con peras y ventanal verdoso” y en las dos representaciones donde no las nombra: “Jarrón blanco con frutas” y “Tacita blanca con frutas”, una de las frutas es la pera.

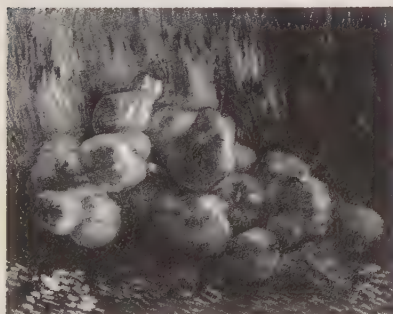
El peral es el árbol de Isis, uno de los cuatro árboles que la mitología universal considera sagrados. En el antiguo Egipto se esculpía su fruta en las coronas que se usaban en los sarcófagos. En la literatura, figuran alusiones a esta fruta en el poema épico *La Odisea* de Homero, siglo noveno antes de Cristo; en el Renacimiento, Leonardo da Vinci (1452-1519) utiliza la imagen de un peral como protagonista central en una fábula botánica entre el laurel y el arrayán o mirto; en Shakespeare (1564-1616) la encontramos, como buen conciliador de opuestos, no siempre bajo una perspectiva halagadora en *All is well that ends well* en el símil “Vuestra virginidad, vuestra añeja virginidad es como una de nuestras arrugadas peras francesas” o en *The Merry Wives of Windsor* en el símil “tan abatido como una pera seca”; en otras obras como en *Winter Tales*, la fruta aparece en una metáfora pertinente a un tipo de pera que se utiliza aún en nuestros días en postres: “Tengo que ponerle azafrán a los pasteles de peras Warden” y en *Romeo and Juliet*: “Oh! Romeo [...] y vuestra merced una Pera Poperina” (H.N. Ellacombe, 1884 citado en Janick, 2-5), en esta última instancia, tendríamos un énfasis humorístico en la singular sinestesia de orden auditivo con la aliteración del sonido aspirado explosivo [p].

Al respecto, es interesante señalar que, de acuerdo a críticos e historiadores, la fruta prohibida podría ser la pera y no la manzana ya que esta última sólo aparece en el siglo catorce. Desde un punto de vista psicológico, apunta Edward Edinger, representaría un símbolo de lo consciente: “Es la fruta del árbol del conocimiento del bien y del mal [...] de los opuestos, rasgo específico de lo consciente.” [...] (Edinger, *Ego and Archetype* 18). El psiquiatra equipara este concepto con el mito de Prometeo. La fruta prohibida es el equivalente del fuego, los dos constituyen un acto de rebeldía,

Prometeo sustrae el fuego de Zeus y sufre la represalia de Zeus, Adán, es expulsado del paraíso.

En cuanto a las obras de otros artistas plásticos que incluyen esta fruta, destacamos el símbolo que la misma conlleva para el cristianismo como expresión del amor de Cristo a la humanidad en la obra de Giovanni Bellini (1426-1516), y en las del gran alquimista Alberto Durero 1471-1528), en especial la tierna imagen que exhibe el pequeño mordisco de los diminutos dientes del infante: (<http://www.lib-art.com/artgallery/9534-madonna-and-child-with-the-pear-albrecht-d-rer.html>)

En contraste con el *opus* de los artistas nombrados, mencionamos dos creaciones de Van Gogh: “*Pear fruit*” y “*Flowering tree of pear*”. Apuntamos la genial *coniunctio oppositorum* entre las operaciones alquímicas: *putrefactio*, etapa de la *nigredo* en el obvio deterioro de los íconos de peras en la base del tronco de un árbol de grandes proporciones y la presencia de un roedor, en contraste con la pureza de la *albedo* en la belleza de las flores blancas del delicado peral en flor.



Vincent Van Gogh
Naturaleza muerta con peras (1887-88)



Vincent Van Gogh
Árbol de pera en flor (1888)

Sabato rinde homenaje al pintor holandés, cuyo retrato, en la vida real pinta y en la escritura lo personifica en la figura de su *puer* Nacho: “con los mismos ojos enigmáticos y verdosos [...] parecía ser un hijo de Van Gogh de la oreja cortada” (AEE 25, QPA 194).

Unas páginas más adelante, conmemora el innovador poder creativo del pintor: “Nos dicen que Van Gogh quería copiar los cuadros de Millet. No podía, claro: le salían sus terribles soles y árboles, árboles y soles que no son otra cosa que la descripción de su espíritu alucinado.” (AEE 132, Ibíd.)

Otro respaldo pictórico alquímico relacionado con el tema de la fruta, lo encontramos en la ilustración alquímica que exhibe una trinidad de serpientes cuyas colas tienen la forma de peras-corazones dentro de un círculo ourobórico, enmarcado por un cuadrado, clara alusión al concepto de la *quadratura circuli*. Es de destacar la imagen femenina de pie sobre el círculo “binario”, el cual a su vez, descansa sobre el círculo de serpientes ourobóricas. Este detalle nos lleva a cavilar nuevamente sobre la preocupación constante del *adeptus Sabato* de incluir el elemento femenino como símbolo de esa cuaternidad. Sustentamos nuestra interpretación sobre el tema tríada versus cuaternidad, citando a Jung:

La tríada más importante, desde la época de Paracelso era la combinación de Sulfuro-Mercurio-Sal que correspondía a la Trinidad [...] El uso de la fórmula de la Trinidad en la alquimia es tan común que no son necesarias más documentaciones. Un rasgo sutil de esta fórmula es que la figura central es Mercurio cuya naturaleza andrógina comparte por lo tanto, de ambos, del elemento masculino, el rojo del sulfuro y la sal lunar. Su equivalente en el reino celestial es la pareja planetaria Sol y Luna [...] Como la Trinidad, la ‘triunity’ [trinidad] alquímica, es una cuaternidad disfrazada debido a la

duplicidad de la figura central: Mercurio, no solamente dividido en mitad femenina y mitad masculina, sino que es el dragón ponzoñoso y al mismo tiempo el *lapis* celestial. Esto pone en evidencia que el dragón es análogo al demonio y el *lapis* a Cristo, de acuerdo con la óptica eclesiástica del demonio como una contraparte autónoma de Cristo. (*Mysterium Coniunctionis* 184-85)



Below, the triad as unity; above, the quaternity standing on the binarius.— Valentinus, Duodecim claves, *Mus. herm.* (1678) (Jung, *Psychology and Alchemy* 348 QPA 195)

Sección III: Monstruos en la plástica sabatiana.

En otras ocasiones, nuestro *artifex* Sabato arrasado por el peso de su *vas* creativo se ve imposibilitado de nombrar sus creaciones y sólo atina a identificarlas con vagas expresiones como “Sin título”, “No sé qué es”, “Tampoco sé qué es”, “Así me salió” o preguntas retóricas: “Por qué gritará?” Al respecto, la crítica Ana María Peppino Barale percibe en esta última composición, la presencia de una “angustia exacerbada por la incertidumbre del nuevo milenio” y la equipara con “El grito” de Edvard Munch.

Reconocemos la acertada observación de la crítica Barale y nos atrevemos agregar que el extraño, y profundo universo de nuestro artista, con una exuberancia de símbolos significativos y un prolífico repertorio de retratos de enajenados alquimistas y de grotescos seres híbridos, surge no solo desde una iluminación iconoclasta y surrea-lista sino asimismo, como consecuencia del más íntimo y visceral vínculo con su ancestral iconografía alquímica. Recurrimos, como punto de apoyo a esta aserción, a la primera visión del alqui-mista alejandrino Zósimo de Panópolis:

Al mismo tiempo que hablábamos la gente seguía hirviendo y profería desesperantes gritos, entonces vi un hombre calvo que con una pizarra de plomo en mano y con voz estruendosa señalándosela les dictaminaba lo siguiente: ‘Les ordeno a todos aquellos que estén sometándose al castigo que permanezcan calmos. Tomen cada uno de ustedes un esquistó, escriban con vuestro puño y letra y mantengan la vista en alto y la boca abierta hasta que la úvula se les hinche’ (C.G. Jung, *Alchemical Studies* 61, QPA 33).

Si aplicamos la visión del filósofo a la expresión de alelado sufrimiento y horror en la boca abierta cimentada en los sombríos rostros calvos de la iconografía sabatiana (QPA 129-132) y aunamos la contracción violenta de la campanilla de la garganta como se especifica en la visión del alquimista alejandrino, tendríamos, en las palabras de Jung “un acto catártico que implicaría la expulsión de los contenidos internos y su recepción en la escritura” (Ibíd. 62 QPA 26). Porque como lo atestigua nuestro *adeptus* Sabato ensayista:

Los creadores de las grandes ficciones serían así los seres que sueñan por los demás, los destinados a revelar los misterios

últimos de la condición humana, los grandes, únicos y genuinos escatólogos. Porque un gran artista no inventa, como a menudo y ligeramente se supone: un gran artista es el hombre que tiene la facultad y la condena de levantar los velos que ocultan la temible realidad de los hombres mortales. (*Ensayos* 906-7)

Sección IV:

Virginia Woolf. Analizamos en este inciso, la trinidad femenina constituida por los retratos de la autora inglesa, Virginia Woolf. Los tres lienzos comparten el mismo medio y medida, óleos de 50x60cm. El primero, titulado “La visión”, (pintura QPA 134) distingue el rostro de la escritora con un gesto de visionario asombro. Acudimos al texto de la autora, donde hace referencia a su propia visión:

Rápidamente, como si alguien la llamara desde allí, volvió al lienzo. Allí estaba –su cuadro. Sí, con todos sus verdes y azules, sus líneas corriendo hacia arriba y en diagonal, su esfuerzo por decir algo. Sería colgado en los áticos, pensó; sería destruido. Pero qué importaba? Se preguntó para sus adentros tomando el pincel de nuevo. Miró los peldaños; estaban vacíos; miró el lienzo; estaba borroso. Con repentina intensidad, como si por un segundo lo viera claramente, trazó una línea allí, en el centro. Estaba terminado. Sí, pensó, dejando el pincel extremadamente fatigada, he tenido mi visión. (Virginia Woolf, *To the Lighthouse* 208-9, QPA 190).

Es de señalar que la crítica ha evaluado esta obra de la reconocida escritora, desde el punto de vista alquímico donde los contrarios se resuelven en la imagen simbólica del artista como el dios Hermes en su doble naturaleza:

Lily Briscoe, la pintora y amiga de la familia, es ‘la visión de Woolf del artista andrógino que personifica la unión ideal de las características masculinas y femeninas’: La ejecución exitosa de la pintura... se constituye en símbolo de esta unificación (*The Merriam-Webster Encyclopedia of Literature*. Ibíd.)

El segundo retrato de Virginia Woolf se titula “Nunca más al faro” (véase pintura QPA 134). Inferimos por el título y la expresión de abatimiento que envuelve el rostro de la imagen, que el mismo alude al suicidio de la artista acontecido en 1941. Asimismo, tendríamos en el título una *coniunctio* con el dolor expresado por Edgar Allan Poe en su célebre elegía titulada “Never more” [Nunca más]. En la entrevista de Miguel Rubio a nuestro *adeptus*, nos enteramos de que el *artifex* Sabato ha pintado el retrato de Poe. De manera que esta rendición pictórica también sería un homenaje al escritor norteamericano. El crítico Barton Levi St. Armand señala en su ensayo titulado “Poe’s ‘Sober Mystification’: The Uses of alchemy in *The Gold Bug*”, los elementos alquímicos en esta obra del poeta Poe.

En el tercer retrato titulado “Visión final de Virginia Woolf” (*Sabato Pintura*. Seix Barral 47) el toque de tristeza cambia totalmente. Sabato parece devolverle el talante visionario del primer retrato y lo titula no “versión” final como esperaríamos, sino “Visión final”. De aquí que interpretamos el mismo como un acto de rescate del elemento femenino y como apoyo visual brindamos la siguiente ilustración procedente del *Mutus Liber* (1702). En este grabado se infiere la conclusión del proceso alquímico con la coronación de Hermes como *anthropos*, el ser humano renovado que une al alquimista y su *soror mystica*. La *scala lapidis* descansa en forma horizontal, señal de que ya no es necesaria. Conectamos la

inscripción *oculatis abis*, “provisto de ojos te vas en tu camino” con la “Visión final de Virginia Woolf” en la plástica sabatiana. Remitimos al lector a las *coniunctio* entre pintura y escritura en la “visión” de la actante pintora en el párrafo de la novela de la escritora inglesa citado al inicio de este inciso.



The completion of the process. Inscription: “*oculatus abis*” (provided with eyes, thou goest thy way). Hermes as Anthropos, united with the artifex and *soror* through the threefold cord. Below, Hercules, a favourite symbol because of his *opera*. Background, the ladder which is no longer needed.—

Mutus Liber (1702)

Conclusión:

Nuestro noble alquimista Ernesto Sabato reconoce a su fiel compañera, su *soror mystica*, su abnegada esposa Matilde, como ya se vio en la Introducción de este texto dedicándole la primera publicación de sus pinturas. Además, como es sabido, en ciertas ocasiones en la vida real, el autor ha mencionado la falta de la presencia femenina en su vida al haber sido el penúltimo de once

hermanos varones. Sabato suple esta carencia en la escritura con la variedad de figuras femeninas, en especial el personaje Madre Nutricia/esposa/ *Soror mystica*, “M” en su gran *opus Abaddón el Exterminador*. Y en la plástica tanto en las representaciones del ícono de la pera, símbolo del cuerpo femenino como las de las beldades femeninas que acompañan los retratos de los grandes artistas.

Finalmente, es de destacar que las imágenes de la fruta se exhiben en la plástica sabatiana, en el mismo plano de los referentes pictóricos que las acompañan, diríamos con la misma individualidad, ya que no figuran contenidas dentro de ningún recipiente. Es decir, fuera del atanor materno, del simbólico *vas* alquímico de la deidad egipcia Isis, con el distintivo no de posesión sino de transformación y liberación. Nuestro talentoso *adeptus* Ernesto Sabato, consigue a través del arte y la escritura, conciliar y llegar a la armónica *coniunctio* entre beldades y monstruos, dentro de su genial *vas* creativo y por ende, su propia transformación.

LA LONGISSIMA VIA ALQUÍMICA:
MATRIZ DEL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN
DE CARL GUSTAV JUNG





NOTA: Trabajo publicado inicialmente en *Ficción y Discurso* (2010-2011): 121-153. Academia Argentina de Letras. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas. Coordinadora: María del Carmen Tacconi, Impreso

[...] la alquimia me ha proporcionado el grande e inestimable servicio de proveer material en el cual mi experiencia pudo encontrar suficiente espacio y de aquí que me haya sido posible describir el proceso de individuación, al menos en sus aspectos esenciales.
(Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis* 556, QPA 59).



A LONGISSIMA VIA, EL LARGO Y ARDUO CAMINO que el *adeptus* emprendía en pos del tesoro, la Piedra Filosofal, con las más asombrosas imágenes y compleja profundidad de sus textos, encuentra un paralelo en el proceso que Jung ha dado en llamar:

Proceso de Individuación.

El alquimista basaba el trabajo de su gran *opus* sobre la estructura básica y universal de los cuatro elementos. El primer paso en su *longissima via* era la obtención de la *prima materia*, imagen arquetípica heredada de la era pre-socrática. Para algunos filósofos esta primera substancia creadora del mundo descansaba en el elemento agua, para otros, el aire el fuego etc. La *prima materia* sufría la imposición de un proceso de diferenciación simbolizado por un cuaternio o cruz que unía los contrarios: tierra y aire, fuego y agua. Desde un punto de vista psicológico, apunta James Hall, psiquiatra colega de las discípulas de Jung, Marie-Louise von Franz y Jolande Jacobi, estos conceptos representarían un modelo

del funcionamiento de la totalidad psíquica, cuya meta señalaría el reconocimiento y desarrollo, además de las cuatro funciones cognitivas: pensamiento, sentimiento, sensación e intuición, de dos posturas tipológicas: introversión y extraversión. Es de señalar, subraya Hall, que estos términos tan comunes hoy en el uso cotidiano, fueron descubiertos por Jung. En rasgos generales, la extraversión implica un movimiento hacia el objeto fuera de uno mismo y la introversión hacia dentro de nuestro interior. El desarrollo de uno u otro ayudaría en la individuación. Asimismo, las cuatro funciones contribuirían al mejoramiento de la personalidad. (*The Jungian Experience* 13)

En la cultura occidental es corriente el énfasis del modo extravertido en la primera mitad de la vida, ya que en esa etapa, la psique presiona por el establecimiento dinámico del ego en el mundo externo. En contraste, la introversión es un modo más natural en la segunda fase, cuando el objetivo es principalmente encontrar el verdadero significado de la vida dentro de uno mismo. El venerado hijo de Hermes, Ernesto Sabato, en su gran *opus*, *Abaddón el Exterminador* señala la coincidencia entre su edad madura y el vano intento de su refugio en el mundo “límpido” de la ciencia: “[...] mi período de laboratorio coincidió con esa mitad del camino de nuestra vida en que según ciertos ocultistas se suele invertir el sentido de la existencia.” (161)

Se podría aplicar la extraversión a aquellos alquimistas, precursores de la química moderna, que eran despectivamente llamados “Souffleurs” [sopladores] porque pasaban tanto tiempo aventando los hornos y soplando el fuego de sus retortas y alambiques en los cuales calentaban y atendían todo tipo de mescolanzas y cocciones. En contraste figuran los filósofos místicos dedicados a la práctica espiritual de la obra, tales como el alquimista

alejandrino Zósimo de Panópolis o Mohamed Ibn Umail, conocido con el nombre de *Senior* en latín. Sin embargo, la mayor parte de los alquimistas trataban de conciliar las dos posturas tales como el científico médico Paracelso y el conde Michael Maier. Es de señalar que –si se excluyen a los alquimistas falaces y sus pócimas capciosas, “los macaneadores y charlatanes, individuos que hacían el cuento del tío al rey o al duque fulano” (Ernesto Sabato, *AEE* 328)– esas distinciones, apunta John Read, eran a veces demasiado rígidas, ya que –bajo la luz de las creencias de la época–, esas extrañas operaciones eran totalmente lógicas. Por ejemplo, un metal podía ser torturado, muerto o descompuesto mediante los procesos alquímicos de la *putrefactio*, *mortificatio* o *calcinatio* y luego, “vivificarlo o resucitarlo al calentarlo con trigo u otra sustancia orgánica. En el lenguaje moderno correspondería al proceso de oxidación seguido por el de su reverso, el de reducción” (*Prelude to Chemistry* 22-24, QPA 179). Read reitera que:

[...] las operaciones arbitrarias y mal informadas de los mercenarios hacedores de oro, no eran sino una muestra de la más baja degradación de la verdadera alquimia, ya que, para los auténticos alquimistas, los intentos espectaculares de transmutar los metales a la altura y perfección del oro eran solamente de interés en lo que atañía a proveer pruebas materiales de la veracidad de un sistema filosófico al cual no le concernía tanto la formación de sustancias inorgánicas, como los misterios formidables de la vida. (*Alchemist in Life, Literature and Art* 13-4, *Ibíd.*)

El equivalente de la *prima materia* alquímica lo encontramos –de acuerdo con la visión junguiana– en la presencia constante del material psicoterapéutico que se encuentra en nuestra vida cotidiana: desde un cierto estado de ánimo hasta una reacción

insignificante o sea, las proyecciones, los complejos no resueltos que se refugian en la sombra, con los que “cargamos” con tanta frecuencia a nuestros semejantes.

En el *Rosarium Philosophorum*, el *artifex* alquimista sostiene una y otra vez que, si bien es cierto que la *prima materia* tiene una apariencia tosca y vil y es por eso que es constantemente “rechazada y menospreciada”, la piedra yace en su interior y tiene que ser extraída, es decir, extraer el oro, a Osiris del plomo, concepto representado con la ilustración denominada *La Montaña de los Adeptos* ofrecida en el Prólogo de este estudio y, en especial, para este ensayo, la denominada *Caos* reproducida en la Introducción. Este emblema correspondía al estado de desequilibrio propio de la etapa llamada *nigredo*, la cual, por lo general indicaba el comienzo del *opus*. En lo que concierne al acto creativo, es el estado de depresión creativa de la *nigredo* el “caos” antes de la operación del Logos de poner orden a esa *massa confusa*, que el alquimista representaba con la ilustración mencionada.

En la psicología, su contraparte residiría en los complejos psicológicos refugiados en la sombra, que tratamos de hacer conscientes: esa fragmentación con la que, en la mayoría de los casos comenzamos el proceso de la individuación de nuestro ego.

Explica Jung:

La *prima materia* es, como uno tan bien puede decir en inglés, ‘tantalizing’ [seductora]; sin ningún valor y se la puede conseguir en todos lados pero nadie la conoce; es tan errante y elusiva como el *lapis* que tiene que surgir de ella; tiene ‘mil nombres’ y lo peor es que sin ella la obra no puede ni siquiera comenzar... es ‘saturnina’ y el malévolo Saturno es la residencia del demonio, por eso es rechazada y menospreciada, ‘arrojada a la calle’, ‘tirada en la basura’, ‘se la encuentra en la inmundicia’ (*Alchemical Studies* 170)

Con respecto a la literatura en su conexión con todos los aspectos de la vida, fuente de inspiración del artista, este concepto es lo que James Joyce expresa en su célebre axioma: “*from the litter comes the letter*” [de la basura surge la letra], como lo atestigua la *soror mystica* Di Bernard y como ya se mencionó en su oportunidad.

Y en Abaddón el Exterminador, Sabato personaje siente en carne propia el peso de su *umbra solis*, su *sol niger* provocado por la carga violenta del acto creativo:

Calculó que esa puerta debía conducir a una escalera que aún no alcanzaba a divisar, tal era el amontonamiento de basura. Trató de encaramarse por encima de uno de aquellos montones, pero al desmoronarse debajo de sus pies algo que no era sólido sino esponjoso y fofo, salió una manada de enormes ratas... A manotones, con indecible repugnancia y desesperación trató de rechazarlas y arrancarlas de su cuerpo [...] y de su garganta salió un grito estridente que fue apagado por un vómito [...]. Las ratas huyeron en todas las direcciones [...] aprovechó para pasarse la manga de su camisa por la boca, limpiándose los restos de la inmundicia. (AEE 471-472, QPA 118)

Esta etapa de la *nigredo* representada por la oscuridad es la “*inmunditia*” que tendrá que ser reemplazada “por la *ablutio* que subsecuentemente es necesaria” (Jung, *The Practice of Psychotherapy* 258-260, QPA 118)

Las operaciones alquímicas que llevan a cabo la limpieza de la *prima materia* son: la *solutio* mediante el concepto del agua y la humedad, propias de la etapa de la *albedo* y su correspondiente operación, la *ablutio* o “lavado” del alma; la *calcinatio* mediante el elemento fuego y desecación y la *mortificatio* mediante el sufrimiento y la fijación a través de la *meditatio*. Estas dos operaciones

(*solutio y mortificatio*), apunta el psiquiatra Hall: “son necesarias para la formación de la Piedra de los Filósofos, una imagen del más alto y perdurable valor, capaz de transmutar los valores menores dentro de sí mismo, ‘convertir el plomo en oro’” (*The Jungian Experience* 132). (Ver asimismo el extenso y minucioso *opus* de Edward Edinger sobre estas etapas y operaciones alquímicas en *Anatomy of the Psyche: Alchemical Symbolism in Psychotherapy*).

Una vez encontrada esa *prima materia*, la misma tenía que ser reducida a su estado original no diferenciado, en el caso de un metal por ejemplo, no podía ser transformado en plata u oro, antes de su disolución o devolución a su sustancia original. El paralelo a este concepto, lo encontraríamos en lo que se tiene que cambiar en la psicoterapia cuando “los aspectos rígidos, sólidos y estáticos de la personalidad no aceptan cambios ya que el ego se contenta con la seguridad de sus convicciones y certidumbres”. (Edinger *The Mysterium Lectures* 178).

El proceso de transformación de la *prima materia* tenía lugar en el *vas* o receptáculo alquímico, el cual llevaba el sello del dios Hermes, indicador de la confidencialidad de la obra. Su equivalente en el ambiente psicoanalítico sería la imagen arquetípica del *temenos*, ese espacio protector que el analista provee al paciente y cuyas reglas convenidas por mutuo y previo acuerdo tienen que ser respetadas por ambas partes. En el ámbito artístico sería, por ejemplo, el “tallercito” del maestro Sabato, o su atelier de pintor, o su mesa de escritor, su *labor-oratorio* alquímico.

La imagen del *temenos*, nos dice Jung, era “un terreno, un bosquecillo, separado y dedicado a un dios” (*Psychology and Alchemy* 54, #6). En el antiguo Egipto, apunta Hall, el faraón Akenaton hizo ubicar columnas de piedras en las cuatro esquinas en el

espacio de la ciudad sagrada Amarna, antes de su construcción. De aquí, añade el psicólogo, procede la costumbre moderna del novio de traspasar el umbral de la nueva residencia con su consorte en brazos (*The Junguian Experience* 62).

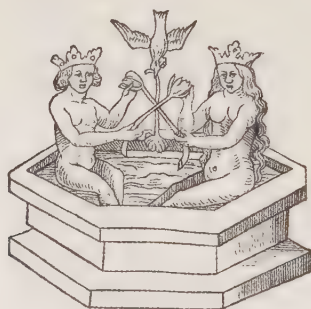


Michael Maier, *Viatorium*, 1651. [La ciudad simbólica como centro de la tierra, sus cuatro paredes protectoras configuradas en forma de cuadrado: un típico *temenos*]. (Jung, *Psychology and Alchemy* 83)

Un ambiente armónico y profesional es de gran beneficio para el proceso de individuación, reitera Hall, ya que permite al individuo dejar caer la *persona*, esa máscara “mediadora entre el ego y su entorno” (Jung, *Alchemical Studies* 180) y que no solo oculta los complejos que no son aceptables para el ego y se refugian en la sombra, “sino también son reveladores de ciertos particulares, no necesariamente negativos de la personalidad” (Hall, *The Junguian Experience* 79)

Es lo que Jung registra como la “desnudez” del cuerpo, la cual apuntaría “hacia el momento supremo de la verdad directa sin ropaje” (*Mysterium Coniunctionis* 432), concepto que era

representado con imágenes como las del *temenos* de la fuente, proveniente del *Rosarium Philosophorum: Speculum*: “Nuestra piedra tiene, por necesidad, que ser extraída de la naturaleza de dos cuerpos antes de que el Elixir pueda surgir de ella.” *Rosarium Philosophorum*. (*Magnum Opus Hermetic Source Works* 28).



Relacionado con este concepto, el psicólogo Hall, advierte la reticencia que sucede, con cierta frecuencia por parte del paciente, de permitir al analista ver detrás de la *persona* debido quizá al temor de no poder recuperarla, una vez fuera del *temenos* bienhechor del analista. Esto es algo totalmente infundado, recalca Hall, ya que, en realidad, el poder de llevar la *persona*, en su verdadera función, como un traje que nos viste para una determinada ocasión, sin ocultar el verdadero ser, es un triunfo encomiable y el sello de un análisis exitoso (*The Jungian Experience* 79)

Corresponde aquí citar los geniales versos del poeta chileno, Pablo Neruda, titulado “Oda al traje”. Es de destacar la distribución del texto del poema, la cual exhibe los versos en una larga columna, longitud que aludiría a la interminable *longissima via* alquímica y a la propia individuación del autor propugnada por el ineludible compromiso con la escritura:

“Oda al traje”

Cada mañana esperas,
traje, sobre una silla
que te llene
mi vanidad, mi amor,
mi esperanza, mi cuerpo.
Apenas
Salgo del sueño,
me despido del agua,
entro en tus mangas,
mis piernas buscan
el hueco de tus piernas
y así abrazado
por tu fidelidad infatigable
salgo a pisar el pasto,
entro en la poesía,
miro por las ventanas,
las cosas,
los hombres, las mujeres,
los hechos y las luchas
me van formando,
me van haciendo frente
labrándome las manos,
abriéndome los ojos,
gastándome la boca
y así,
traje,
yo también voy formándote,
sacándote los codos,
rompiéndote los hilos,

y así tu vida crece
 a imagen de mi vida
 al viento
 ondulas y resuenas
 como si fueras mi alma.
 En los malos minutos
 te adhieres
 a mis huesos
 vacío, por la noche
 la oscuridad, el sueño
 pueblan con sus fantasmas
 tus alas y las mías
 y pregunto
 si un día
 una bala
 del enemigo
 te dejara una mancha de mi sangre
 y entonces
 morirías conmigo
 o tal vez
 no sea todo
 tan dramático
 sino simple
 y te irás enfermando,
 traje,
 conmigo
 envejeciendo
 conmigo, con mi cuerpo
 y juntos
 entraremos

a la tierra.
Por eso
cada día
te saludo
con reverencia y luego
me abrazas y te olvido
porque uno solo somos
y seguiremos siendo
frente al viento, en la noche,
las calles, o la lucha
un solo cuerpo
tal vez, tal vez, una vez inmóvil. (143-44)

Las etapas, procesos y símbolos alquímicos se revelan a través de todo el imaginario de la composición poética. Desde el primer verso se destaca la alusión a la serpiente ourobórica, unificadora de contrarios, encarnada en la circularidad del tiempo y expresada con las más sentidas sinestesias de órdenes visuales y táctiles. Asimismo, se dan las tres etapas alquímicas, que se manifiestan en la transformación de la oscuridad en luz, *nigredo* que aúna la *coniunctio* entre las etapas de la *albedo* y *rubedo* implícitas en los matices blanco y rojo de la alborada: “Cada mañana esperas/ traje/ sobre una silla/ que te llene/ mi vanidad, mi amor,/ mi esperanza, mi cuerpo./ Apenas/ salgo del sueño/ me despido del agua, [...]”. Además, en el último verso citado encontramos el proceso propio de la *albedo*, la *ablutio* en el referente agua que sirve de introducción a la formidable hierogamia, *coniunctio* arquetípico-metafórica entre vestimenta y el arduo quehacer estético: “entro en tus mangas, mis piernas buscan/ el hueco de tus piernas/ y así abrazado/por tu fidelidad infatigable/ salgo a pisar el pasto, /entro en la poesía, [...]”.

Neruda encuentra en el traje la máscara protectora que le da fuerzas para enfrentar, como buen hijo de Hermes, los desafueros de su vida y de su alter ego poético. El poeta lo expresa con logradas aliteraciones y sinestesias de regímenes visuales y gustativos: “los hechos y las luchas/ me van formando,/ me van haciendo frente/ labrándome las manos, abriéndome los ojos, gastándome la boca”/

Desde un enfoque psicológico, James A. Hall, psicólogo junguiano, apunta que si la máscara “*fits well*” [queda bien], es un gran beneficio para el ego en la *longissima via* del proceso de individuación. Este sería el caso de lo que entrevemos en los versos que continúan el poema: “y así,/ traje,/ yo también voy formándote,/ sacándote los codos,/ rompiéndote los hilos,/ y así tu vida crece/ a imagen de mi vida/ al viento ondulas como si fueras mi alma”. En la alusión al serpenteo del viento, divisamos nuevamente la imagen de la serpiente ourobórica. Y en los versos que continúan el poema el retorno a la *nigredo* ahora en *coniunctio* con el proceso de la *sublimatio* en el referente alusivo al vuelo y a la *nigredo* en su nexo con el plomo y el dios Saturno: “[...] por la noche/ la oscuridad, el sueño/ pueblan con sus fantasmas/ tus alas y las mías/ y pregunto/ si un día/ una bala/ del enemigo/ te dejará una mancha de mi sangre/”. El referente sangre, símbolo de sacrificio, del fuego y de la labor realizada nos conduce a la última etapa, la *rubedo*, cumbre del *opus* alquímico, insinuada ya al comienzo de la composición poética en el color del crepúsculo matutino.

El poema concluye con la individuación del hablante poético en la *coniunctio* arquetípica que une traje y *vas* creativo: “Por eso/ cada día/ te saludo/ con reverencia y luego/ me abrazas y te olvido”. La *coniunctio oppositorum*, propia de la etapa de la *rubedo*, cumbre del *opus* alquímico representada por el *adeptus* con la figura de

Hermes, deidad andrógina que une el círculo ourobórico de muerte/ resurrección; imagen que podríamos vincular con los últimos versos con los que concluye nuestro *artifex* alquimista, Pablo Neruda, su magistral poema:

porque uno solo somos y seguiremos siendo
frente al viento, en la noche,
las calles, o la lucha un solo cuerpo
tal vez, tal vez, una vez inmóvil.

Huelga señalar aquí, que en la plástica sabatiana, verbigracia, la pintura que el pintor no atina a nombrar ("Sin título". Óleo sobre tabla, 40 x 50 cm. *El pintor Ernesto Sabato* 86, QPA 131), podemos apreciar también la máscara, la cual le sirve a nuestro *adeptus* argentino, de acuerdo con nuestra exégesis alquimista, no para esconder al pintor, sino como un escudo bienhechor, ya que le permite superar la *nigredo* causada por su tremenda sensibilidad y preocupación por el estado caótico del hombre moderno y su entorno, —expresada una y otra vez, tanto en la vida real como en la escritura y su arte plástico. Reiteramos, Sabato, al igual que Neruda "moldea" esa *persona* al transmitirle, su propio tono angustiado de "grito" como el de Munch, ya señalado por los críticos Pepino Barale y Rubio. Transcribimos a continuación la carta del pintor Matta enviada a nuestro *artifex* Sabato el 14 de diciembre de 1992:

"Niño, niño:

Uno verde y el otro encarnado, son los saludos que te mando...
Quiero ver más y más tu pintura, dolores en línea recta y atravesada
de atrevimiento.

El susto dolorante de estar vivido. Mostrabas una obra
desorganizando el dolor, aunque mal encantador... Con poca o

ninguna culpa, pues vivo como los montes y la selva, en ignorancia...
pero te veo pintando un grito, de martirizados zampasos, en una
boca caramasófica... Alabándote desafióme tu grito y se me mete el
mediterráneo por las orejas...

Con un canto de gallo...

Matta" (*Sabato Pintura* 40 y pintura, QPA 131)

Por último, es de recordar que el poeta chileno se hizo acreedor del Premio Nobel de Literatura en 1971. Su mentora, María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga –pseudónimo, Gabriela Mistral– había sido la primera mujer latinoamericana ganadora del Premio Nobel de Literatura en 1945. Nuestro *adeptus* Sabato, había trabajado en el laboratorio de su su *soror mystica*, Marie Sklodowska Curie (1867-1934), nacida en Warsaw primera mujer en las ciencias ganadora del Premio Nobel en Física (1903).

Jung encontró una similitud sorprendente entre los sueños de sus pacientes y las imágenes arquetípicas de la alquimia, hecho que le permitió la interpretación en varias ocasiones de estos contenidos oníricos desde un punto de vista simbólico- mitológico. Como ya se vio en la introducción a nuestro texto, el primer estudio psicoanalítico sobre un artista, fue el de Freud sobre Leonardo da Vinci y el primer *opus* sobre los sueños (1900) también es de su autoría. Una de las causas de la ruptura entre estos dos genios del psicoanálisis fue principalmente, la interpretación de las experiencias oníricas: Freud, como "los impulsos indeseables –generalmente sexuales o agresivos– que surgen cuando la censura de la mente consciente se relaja durante el sueño" (Hall, *The Jungian Experience* 92) y Jung, como expresiones del *Self* que señalan el camino hacia la totalidad psíquica, durante el proceso de individuación, basándose en su teoría fuera de los límites de la ciencia, que lo llevó al estudio de la alquimia por toda una década.

A guisa de ejemplo señalamos el fenómeno de la transferencia que ocurre en ciertos casos, por lo general, por parte del paciente sobre la figura del analista, la cual puede manifestarse en sueños en forma erótica. El psicólogo aconseja interpretar estos sucesos teniendo en cuenta las valencias simbólicas de las ilustraciones alquímicas en la etapa de la *coniunctio*, las cuales explicarían estos contenidos como intentos del *Self*, “hacedor de sueños” de señalar el camino hacia la restauración del equilibrio físico y espiritual del individuo. En este sentido, el psicólogo nos previene examinar estas imágenes “a través de los ojos del Medioevo por lo tanto tienen más bien un significado simbólico”, (*The Practice of Psychotherapy* 250), tal cual el alquimista Arnoldus recomienda hacerlo en el *Rosarium Philosophorum*:

Los necios que interpretan al pie de la letra los preceptos de los Filósofos, efectivamente, no encuentran ninguna verdad en ellos... y hasta apocan los textos mismos, de aquí que la ciencia no los caiga en cuenta ya que, como se expresa en los siguientes versos, nuestra ciencia de los secretos de la naturaleza no tiene enemigos sino el ignorante:

Esta piedra no goza de mayor estima
entre los hombres de saber escaso.

No obstante el sabio y el letrado
hacen de ella un gran caso.

(*Rosarium Philosophorum* 11, QPA 231)

El análisis junguiano acelera el desarrollo del proceso psicológico, en su intento de llevar a cabo la individuación en un período de tiempo más breve que lo que tendría lugar normalmente. De manera que, habría aquí, otra instancia de equiparación con el axioma alquímico expresado en el *Rosarium Philosophorum* donde

se especifica que la obra es un “trabajo en contra de la naturaleza”. El objetivo es el mismo, recalca el psicólogo Hall, ya que, “la meta natural, metafóricamente, es la producción del ‘lapis’ o la Piedra Filosofal, pero la intencionalidad del proceso psicológico encuentra resistencia en la lentitud de la mayoría de los procesos del inconsciente.” (*The Junguian Experience* 54). El alquimista representaba este estado de estancamiento con la ilustración del *vas* en forma de pelícano correspondiente al axioma de la filosofía hermética: “*dissolve et coagula*” por el cual la materia era repetidamente vaporizada y sublimada en un proceso circular. “Estas son imágenes arquetípicas”, reitera Hall, “proyectadas por la repetida identificación y distanciamiento con patrones de complejos durante el estado liminal, es decir de transición, ese estado intermedio entre las identidades previas y las presentes cuando la psiquis está pasando por la transformación” (41).



[Ilustración del Pelicano, el *vas*, receptáculo en el cual toma lugar la destilación circular.] Rhenamus, Frankfurt a. M., 1613. (Jung, *Alchemical Studies* B7-152).

Es interesante destacar, que en la reciente exhibición del Museo Getty, (v. Notas en **Introducción**) se expuso la misma ilustración en un manuscrito antiguo acompañada de una pareja de seres humanos. Interpretamos esa imagen como otra expresión de la *coniunctio* alquímica, la suprema reconciliación de los referentes

masculinos con los femeninos, meta de la *longissima via* del *adeptus*, la cual, desde un ángulo psicológico junguiano, resulta en la unión de lo inconsciente con lo consciente.

Solamente la condición original, vulnerable e insegura simbolizada por imágenes tales como la del niño, *prima materia* del adulto, se presta a la transformación que conducirá a la obtención de la codiciada piedra. Jung alude a este aspecto del *opus*, el *ludus puerorum*, el juego de niños, importante simbolismo en la filosofía hermética. En *Alchemical Studies*, reitera que el *puer*: “es en realidad el hombre interior presentado como un *homunculus*, quien pasa a través de las etapas que transforman el cobre en plata y la plata en oro y quien por consiguiente experimenta un realce gradual de su valor.” (89) (Véase grabado del “*homunculus*”, “el hombre de cristal” en la Introducción a este texto).

Asimismo, Mircea Eliade apunta la conexión de la piedra con el *ludus puerorum* en lo que concierne a la “espontaneidad y facilidad del *opus alchymicum*” y el cual debía efectuarse con “toda naturalidad como si fuera un juego de niños” (*Herreros y alquimistas* 146). En términos psicológicos correspondería a la necesidad del paciente de liberar y volver con toda franqueza a la inocencia de ese *homunculus* interior, durante el proceso de individuación, al amparo confidencial del *temenos* analítico.

Roberto Alifano, en una entrevista reciente, señala esta cualidad de *ludus puerorum* en la obra y genio de Jorge Luis Borges:

[...] no era un hombre que imponía sus ideas, sino que cumplía con aquello que decía Stevenson: “el arte es un juego que debemos jugar con la seriedad con la que juegan los niños”. Y Borges era como un niño que jugaba con las palabras. Yo no recuerdo a un Borges con mal carácter o enojado. Era un hombre que trabajaba con gran felicidad.

Durante el trabajo de la obra, ciertas percepciones visionarias tenían lugar, las cuales no podían ser otra cosa que las proyecciones de contenidos del inconsciente. Este poder imaginativo y visiones llevaron a Jung a concebir su técnica para el proceso de individuación a la que llamó imaginación activa, al respecto nos dice lo siguiente:

Todo lo inconsciente, cuando era activado, se proyectaba sobre elementos corpóreos... el alquimista se relacionaba no solo con el inconsciente sino también directamente con la materia, en la cual esperaba podría inducir la transformación a través del poder de la imaginación. (*The Integration of the Personality* 223-4)

Y en su texto *The Red Book Liber Novus* recientemente publicado con una excelente introducción del crítico Sonu Shamdasani, el psicólogo asienta sus experiencias con la imaginación activa y su estrecho vínculo con las *sicronicidades* o sean esas coincidencias, no casuales sino con un trasfondo mítico (ver Apéndice). Shamdasani, refiriéndose al nihilismo de Nietzsche, recalca que: “donde Zaratrustra pregona la muerte de Dios, el *Liber Novus* proclama el renacimiento de Dios en el alma del ser humano” (202), palabras que resumirían el meollo del proceso de individuación y el paradigma con la *longissima via* alquímica.

Por último es de reiterar que la alquimia le sirvió al psicólogo como base histórica para su teoría del inconsciente. Al concluir su *gran opus Mystrium Coniunctionis* expresa su apreciación por los textos, ilustraciones, emblemas y legados alquímicos, los cuales le permitieron explicar el proceso de individuación, como ya se indicó en el epígrafe de este ensayo “al menos en sus aspectos esenciales”:

Muy pronto me di cuenta de que la psicología analítica coincidía en un sentido muy asombroso con la Alquimia. Las experiencias de los alquimistas, eran en cierto sentido las mías y el mundo de ellos el mío. Esto fue sin duda un descubrimiento trascendental. Había yo encontrado la contraparte histórica de mi teoría sobre la psicología del inconsciente. (Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, 205)

Además, en la obra mencionada, el psicólogo nos hace partícipe de su propia individuación:

Cuando escudriñé estos antiguos textos todo encontraba su lugar, tanto las imágenes de la fantasía y los datos empíricos que yo había acumulado en mi práctica médica, como las conclusiones que había derivado de ellos. Ahora empezaba a entender lo que estos contenidos psíquicos significaban, vistos desde una perspectiva histórica. Mi comprensión de su carácter típico, la cual ya había comenzado con mis investigaciones sobre las valencias mitológicas, se profundizaba. Las imágenes primordiales y la naturaleza del arquetipo ocuparon el centro de mis investigaciones y me di cuenta claramente de que sin historia no puede existir la psicología y mucho menos una psicología del inconsciente. Una psicología de lo consciente puede, sin lugar a dudas, complacerse con el material de la vida personal, pero en cuanto queremos explicar una neurosis, requerimos una anamnesis que profundice el conocimiento de lo consciente. Y cuando en el curso del tratamiento, surge la necesidad de tomar decisiones imperativas, ocurren sueños que requieren algo más que memorias personales para su interpretación. (205-6) ❧



LA PIEDRA FILOSOFAL
COMO ELEMENTO UNIFICADOR
DE COINCIDENTIA OPPOSITORUM
[RECONCILIACIÓN DE CONTRARIOS] EN
PORQUE ES DE PIEDRA EL CORAZÓN DE TODO
DE JUANA ALCIRA ARANCIBÍA *





NOTA: Trabajo publicado inicialmente como
ensayointroductorio al texto en *Porque es de piedra el corazón
de todo*. Buenos Aires: Georges Zanun Editores, 2008, 25-58.
Impreso.



Seré una piedra.
Seré el rostro de esa piedra.
Seré la memoria de esa piedra.
Seré la esperanza de esa piedra.

RUBÉN VELA

Ser el esclavo, paria, el alquimista
de malditos metales
y transmutar su tedio en ágatas
en oro el barro humano.

ALEJANDRO MONTEJO

Sólo el que ve se goza con el orden
que la piedra sostiene.
Sólo en el ojo puro del que ve
su ser se justifica y resplandece.
Sólo la boca del que ve la alaba.

ROSARIO CASTELLANOS

Las piedras son tiempo
El viento
siglos de viento
Los árboles son tiempo
las gentes son piedras.

OCTAVIO PAZ

*And this our life exempt from haunt
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in everything.*

WILLIAM SHAKESPEARE

[Y esta nuestra vida exenta de la acechanza pública
encuentra lenguas en los árboles, libros en las corrientes de arroyos,
sermones en las piedras y la bondad en todo.] (528)





LOS PROFUNDOS VERSOS DE ESTOS EPÍGRAFES* nos revelan una clara alusión a la legendaria Piedra Filosofal en su innegable conexión con la literatura. De especial interés es la célebre cita de Shakespeare. Sus palabras, en boca del personaje, el duque Senior, en el espacio de su destierro, el bosque Arden, capturan el vínculo alquimista entre la escritura y el arte hermético en una fehaciente referencia a la Piedra. Se podría deducir que Shakespeare optó por usar *Senior* para nombrar a su noble personaje como un *homage* al venerado alquimista Mohamed Ibn Umail. Según Marie-Louise von Franz, erudita discípula de Jung, el alquimista árabe era conocido por su título, *Jeque*, el cual fue traducido al latín como *Senior* (*Alchemy* 60).

Otra prueba fidedigna de la influencia de la Alquimia se vislumbra en el talante, además de los autores citados en el epígrafe, de las obras de los diversos artistas, a través de todas las épocas,

* La autora expresa su agradecimiento al profesor Luis Rodríguez Aranguen, Universidad San Martín de Porres, Lima, Perú, por sus generosas palabras: "Su ponencia fue el broche de oro que cerró el simposio", después de la presentación de una versión sintetizada de este estudio en el acto en honor y entrega del Premio Alba de América, al poeta Roemmers que se llevó a cabo en California State University, Domínguez Hills, el 6 de octubre de 2006.

entre ellos: Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Novalis (Georg von Hardenberg), Johann von Goethe, William Blake, Francisco Goya, Jerónimo el Bosco, el poeta de Catalunya Josep Palau i Fabre, el poeta mexicano Efraín Bartolomé, el pintor colombiano Darío Morales o el fotógrafo norteamericano Frederick Sommer. El poeta catalán Palau i Fabre tradujo al español su propio poema-río que titula *Poemas del Alquimista* (Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores). García Márquez escribió el artículo “La alquimia secreta de Darío Morales” para “El País”, 04-11-1980. Frederick Sommer (1905-1999) exhibió su colección de fotografías *The Photographs of Frederick Sommer: A Centenal Tribute* (mayo 10-sept. 4, 2005) en el museo Getty de Los Angeles que incluyó la titulada “Paracelsus”, el gran alquimista médico.

Juana Alcira Arancibia, talentosa artífice de la palabra es autora de los treinta poemas que componen la cuarta edición de su *gran opus: Porque es de piedra el corazón de todo*. La alquimista argentina vuelca su alma en las piedras del exilio y como buena hija de Hermes sabe seguir su arduo sendero iniciático, su *longissima via*, aunque la misma esté llena de *caduceos*, de “vorágine” y de “trampas de la ausencia”.

La meta del proceso alquimista era la Piedra Filosofal. El proceso para su obtención implicaba una *coincidentia oppositorum*, la reconciliación de los elementos más disímiles en una perfecta conjunción o *coniunctio*. Esto significaba que tales entidades duales como alma/ cuerpo, muerte/ renacimiento, masculino/ femenino, agua/ fuego, volátil/ fijo, plomo/ oro, etc. encontraban una solución en “la más incorruptible unidad” (Jung, *Mysterium Coniunctionis* 3). Su equivalente es el *self*, el gran conciliador de opuestos *par excellence* (*Psychology and Alchemy* 19).

En el caso de las artes, sostiene el psicólogo zuriqués, el artista es un alquimista cuya obra creativa, su *opus*, es algo innato que se le impone como “una carga mayor que al mortal común”. Es una “pulsión” que lo aprisiona y lo transforma en instrumento de su facultad visionaria.

Juana Alcira Arancibia, acata esa “pulsión” de su alma y en compañía de su *Soror Mystica* [Hermana en el Misterio], la “esfinge” Tina, lleva su *opus* a feliz término. Desde el espacio de su “desierto de papel”, su laboratorio [labor- oratorio] alquímico, nos brinda los sentidos versos de “Ecce Homo”:

Deambulo en el vacío
buscando asirme de cualquier madero
palpo el áspero tronco
de mi cruz
y miro la tierra
en la que estoy clavada
que no es la de los lapachos florecidos
ni aquella de los ceibos
que tenían el color de la alborada.

Cierro los ojos
inclino la cabeza
y “tengo sed”
les digo
a los extraños. (80)

La poeta trata de encontrar su salvación en ese *temenos*, ese espacio donde está “clavada” aunque no sea el mismo entorno idealizado de su infancia jujeña pleno de lapachos y ceibos en flor.

Al igual que el alquimista, no rechaza el madero de su cruz. Sabe que tiene que conseguir la purificación de su alma en la soledad de esta tierra extraña en el entorno en el que le toca vivir y que tiene que llevarla a cabo por sí misma. Es de señalar que el ceibo es la flor nacional de Argentina. Según la leyenda, se basa en la transformación de Anahí, mujer indígena, quien sufre la muerte por incineración y su transformación en el bello árbol del ceibo. Fue eternizada en el folclore litoraleño en una canción homónima.

En un afán de concretar su propia *coincidentia oppositorum* Arancibia registra esas dualidades a través de todos sus entrañables poemas. Su alma creativa tiene que seguir las tres etapas alquímicas: *nigredo*, *albedo*, *rubedo* o *citrinitas*, esta última portadora del color del ansiado oro. En el poema que indagamos, tenemos por un lado, el rojo en la flor del ceibo, el de la etapa de la *rubedo*, símbolo de la sangre y del sacrificio aunado al color oro del crepúsculo matutino. Por otro lado, se intuye el concepto del *aqua permanens* del alquimista en la inclusión de una voz dentro de otra voz, en el antepenúltimo verso “tengo sed”. Este poder vivificador y estado de pureza correspondería al de la etapa de la *albedo* pero en esta instancia es su contrario, la misma agua amarga, la hiel, que recibió Cristo en su desolada crucifixión y por ende nos remonta a la tortura de la *nigredo*. Asimismo encontramos una *coniunctio* alquimista en el paso sagrado de la noche al día y nuevamente al eterno ciclo de la luz a la oscuridad de la *nigredo* en el primer verso de la última estrofa: “/Cierro los ojos/”.

El título de esta creación, además de su referente bíblico, puede interpretarse como un *homage* al pintor flamenco, Jerónimo el Bosco, cuyos “Ecce homo” revelan la influencia de la iconografía medieval. El pintor, según Hutin, fue pionero en transportar al lienzo “un microcosmo de exasperadas pero al mismo tiempo

ordenadas imágenes de su inconsciente surrealista con un marcado sustrato alquimista” (188). La crítica conceptúa ciertos emblemas en la creación del Bosco como representantes demoníacos de la iconografía cristiana: la lechuza y el batracio. Sin embargo, desde un punto de vista alquimista, en el antiguo Egipto, la lechuza representa al venerado dios Horus y la figura del sapo, debido a su poder de transición del estado larval acuático a la vida terrestre se convierte en el símbolo supremo de la autotransformación alquímica.

El apoyo visual lo encontramos en el siguiente grabado en su asociación, por un lado, con la música con la que el alquimista combatía la melancolía de la *nigredo* y por otro, el gusano “naciendo” del aliento/ soplido del esqueleto, es decir como símbolo ourobórico de la muerte/ renacimiento por vía del instrumento musical. La imagen del batracio puntea la autotransformación:



Death Blowing the Worm Trumpet (J. Meydenbach, *Doten Dantz*, c. 1492. Mainz. Reprinted in Hind, *An introduction to a History of Woodcut.*) (Edward Edinger, *Anatomy of the Psyche* 157, QPA 170)

Continuamos con el tema de la reconciliación de los contrarios, analizando el referente de la “milenario piedra” en los poemas “Jujuy” y “Chañi”, donde los opuestos se manifiestan en un plano

físico: el Chañi, [...] “gigante de granito/ y espuma”/ [...] versus el Saddleback, [...] “pequeño cerro”/ en el *temenos* del exilio de la poeta. Se podría vincular aquí al “gigante de granito/ y espuma.../ imagen obstinada/ entre la niebla/ del recuerdo.” del poema “Jujuy”, con la “hierba blanca” en la divisa hermética de la gran química y alquimista alejandrina María la Profetisa: “El humo se une al humo y la hierba blanca que crece en las alturas se unen entre sí”:



Serge Hutin *Historia de la Alquimia* [Histoire de l'Alchimie].
Trad. Juan Gratacos V. Ed. Ariel, Guayaquil: Cromograf S.A.
1976 p. 86 Original de Michael Maier: *Aurea mensae*, 1617.

Habría aquí una *coniunctio oppositorum* en la cual el elemento unificador reside en la dureza de la piedra existente en la montaña/ cerro, suavizada por el elemento del agua en la presencia de la espuma en la cima de la montaña jujeña:

Milenaria piedra
de mi niñez
estás aquí conmigo
porque el que todo lo sabe
puso en mi camino

otro Chañi pequeño
en un lugar ajeno.

Y no importa el entorno
la vorágine
y las trampas de la ausencia
me vigilas como entonces
a través de un paisaje
de tiempo
enajenado. (82)

Desde un punto de vista psicológico, von Franz apunta que la roca es un símbolo “de la solidez de la personalidad, resultado de un largo proceso de asimilación del inconsciente” y añade que “si uno ha experimentado por un buen tiempo esas grandes subidas y bajadas resultado de nuestros encuentros con el inconsciente, entonces, lentamente se forma un sólido y firme núcleo” (*Alchemy* 263). Arancibia percibe esos ascensos y descensos de su inconsciente que la conducen, mediante la escritura, al equilibrio de su *self* poético. En su poema “Ascensión” la reconciliación de los contrarios descansa en el desecho de la escoria transformado en la suavidad de pétalos:

Hoy he bajado
al fondo de mí misma
allí donde los vientos me arrasaron

.....

He lamido el salitre
y al volver
ya de subida

a buscar
el presente
el antiguo escorial
se había mudado
en pétalos.(96)

Siguiendo en la vena unificadora de opuestos, la poeta nos brinda dos tiernos poemas dedicados a su *Soror Mystica*, su gata Tina. El Egipto antiguo veneraba a la diosa *Bast* como símbolo de ángel tutelar puesto al servicio del hombre para vencer al enemigo. *Bast* es una de las varias deidades conocidas con el nombre de “Ojo de Ra”, el dios solar. En el papiro *Hunefer* (circa 1.300 a.C.) se exhibe la figura de *Bast*, “Gata del dios sol” cortándole la cabeza a la serpiente *Apepi*, enemiga del sol (Biedermann 59*):



El alquimista asociaba el extraordinario poder de visión nocturna del felino con la perfecta *coniunctio* entre sol y luna. Aniela Jaffé nos dice al respecto: “En el mundo de la conciencia, la unidad transpersonal y paradójica del *self*, la conjunción alquímica de Sol/ Luna, es experimentada como una síntesis de ‘Yo y Tú’” (*De la Vida y Obra de C.G.Jung* 70). En el poema “A mi gata”, la

*<http://www.ancientegyptonline.co.uk/apep.html>

poeta se reconforta y se identifica con ese doble, ese “tú” solar y lunar que le “devuelve la unidad” porque “la pena se malogra/ en la tarde/de sus ojos”. La quintaesencia del poder creativo de nuestra alquimista reside en el uso de un lenguaje sucinto pero cargado de significados. Se sugiere toda una historia sobre la travesía de esta deidad zoomorfa idolatrada en el antiguo Egipto pero flagelada en épocas posteriores por otras culturas, precisamente por esa *coniunctio* arquetípica de sol/luna que lleva en sus ojos:

Cuando todo parece oscurecerse
cuando no ves ninguna mano
tendida hacia mi olvido
me abrazo a su misterio
a su Egipto perdido
y en su mirada antigua me devuelve
la comprensión de siglos
su templanza.

Entonces aquel dolor lejano
se revierte en el mío
porque somos dos.
Nos devuelve la unidad
y la pena se malogra
en la tarde
de sus ojos (100)

En “Tina”, la silenciosa “esfinge” oriunda del mundo onírico y sacrosanto del Nilo hace su silente aparición en el umbral de la puerta del hogar de la hablante poética y se convierte en su inseparable compañera:

La soñé junto al Nilo
 y una mañana apareció en mi casa
 con huellas enguantadas de silencio.
 Ya nunca más la soledad me inquiére.
 Desde entonces, esfinge
 me observa todo el día
 en un desierto de papel. (102)

Su contraparte es la otra “esfinge preguntona del desierto”, simulacro de pirámide transplantada al mundo espurio de los casinos en el desierto de Las Vegas:

Luces
 y luces
 engañan a mis ojos
 pero es una evasión
 al mundo fácil
 al goce del azar
 a la entraña del miedo
 al calor de los fuegos
 de artificio.(124)

El título del poema anteriormente transcrito, “El Azar”, conlleva una referencia a la causalidad, según Jung, antinomia del concepto venerado por el alquimista, la *sincronicidad*, de primordial importancia para la obtención de la piedra. La poeta Arancibia presenta dicha antítesis en el poema titulado “Juego”:

Busco el sol
 de las tardes ulteriores
 que nos hace
 picapiedra
 porque él también jugó a las escondidas.(92)

El juego aquí, no es el regido por la causalidad y el “mundo fácil” del ambiente de los juegos de azar del poema anterior. La poeta busca la piedra, el *lapis philosophorum*, en el sol, símbolo del oro, en el juego inocente de los niños, el de las escondidas y la “piedra libre”.

Mircea Eliade señala la conexión de la piedra con el *ludus puerorum*, el juego de niños, importante simbolismo en la filosofía hermética en lo que concierne a la “espontaneidad y facilidad del *opus alchymicum*”, el cual debía efectuarse con “toda naturalidad como si fuera un juego de niños”. Respalda su aserción sobre esta propiedad y la ubicuidad de la piedra citando un texto del *Gloria Mundi*:

[...] [la piedra] es familiar a todos los hombres, jóvenes y viejos, se encuentra en el campo, en la aldea, en la ciudad y en todas las cosas creadas por Dios y, sin embargo es despreciada por todos. Ricos y pobres la manejan todos los días. Las criadas la arrojan a la calle. Los niños juegan con ellas (*Herreros y alquimistas* 146).



Splendor Solis. Trimosin (1582). (Jung, *Psychology and Alchemy* 198)

Jung, asimismo alude a este aspecto del *opus* y juzga que quizá la misma apunte hacia una colaboración con las fuerzas “infantiles o inconscientes encarnadas” en el *homunculus*, el hombre de cristal (*Psychology and Alchemy* 199). O quizá se deba, subraya el psicólogo zuriqués, al hecho de que, como opina Schiller: “El hombre es totalmente humano solo cuando juega” (*The Practice of Psychotherapy* 46).

En el poema titulado “El Viento”, Arancibia nos ofrece otro ejemplo de *ludus puerorum*, la ronda. De acuerdo a los postulados de la filosofía hermética sería una alusión a otro símbolo primordial de la obra, la serpiente ourobórica, aquella que se alimenta a sí misma y la cual para el alquimista, se constituye en una metáfora del *opus* como un proceso circular y contenido en sí mismo. En términos junguianos correspondería a la etapa final de la individuación, la totalidad indivisible del *in-dividuo*, el *self* (*The Archetype and the Collective Unconscious* 275):

Los vientos eran
arcos de violines
que hacían gemir a los árboles
y mi pueblo recelaba
bajo el amparo del techo.

Pero yo
me iba sola campo afuera
y hacíamos una ronda
de algazara con la hierba.(74)

En el segundo verso de la primera estrofa de este poema en la bella encarnación del viento en “arcos de violines”, se advierte la idea de la circularidad y por ende el símbolo de la serpiente ourobórica.

Los nostálgicos versos de “Gabriel” continúan el tema del *ludus puerorum*. De acuerdo a nuestra exégesis alquímica, conectamos el nombre de este *puer* Gabriel, con la figura del ángel que se exhibe en *Philosophia reformata* titulada *Fermentatio*, publicada en Frankfurt por D. Mylius en 1622. Jeffrey Raff, ávido discípulo de Jung, al reproducir esta figura explicita lo siguiente:

El hombre sabio, o quizá sea el alquimista, observa al ángel Gabriel tocando la trompeta para despertar al sol y a la luna exactamente igual como en *La Boda Alquímica* [...] El emblema se llama *Fermentatio* y como sostiene Edward Kelly, el fermento es el alma. La ilustración exhibe el retorno del alma al cuerpo con la consiguiente animación y transformación del cuerpo. El alma, a través del cuerpo refleja la individualidad y distinción única del *self*. (216)



D. Mylius, *Philosophia reformata*, Frankfurt, 1622 (Jeffrey Raff, *Jung and the Alchemical Imagination* 216, QPA 172)

Leamos ahora los versos de “Gabriel”:

Creces
y creces.

.....

El oso está en el suelo
 desgarrado de tiempo
 ahora juegas
 con números
 de tu propio destino.

Me engaño
 de que puedo quitar
 las piedras de tu senda
 pero extendiendo las manos
 y no puedo alcanzarlas
 se deshacen en aires de pasado. (64 y 66)

Si bien es cierto que este ángel es la figura que encontramos con más frecuencia en el arte en referencia a La Anunciación, existen otras numerosas instancias en fuentes bíblicas y folclóricas. Además de la ilustración alquímica anterior, citamos su conexión como “contraparte hebrea de Hermes, heraldo oficial y mistagogo del Monte Olimpo” (Robert Graves, *The White Goddess*, 89, 288, citado por Maureen Biagi en *The Gabriel Guild Newsletter*). Asimismo, es interesante destacar que, a pesar de que se considera que los ángeles carecen de género, los categorizamos de masculino o femenino:

Gabriel es único, al ser el único arcángel femenino [...] está sentado al lado izquierdo de Dios, el lado ‘femenino’ con el arcángel Miguel a la derecha. Gabriel es considerado el ángel de nacimientos y creatividad [...] y ha sido nombrado el ángel de los sueños, esperanza, misericordia, muerte, revelación, y en conjunción con San Miguel, como el ángel de la guerra y justicia. (Malcolm Goodwin, Maureen Biagi, *Angels and endangered species* 43-44)

La poeta reconoce que su generación tiene que dar paso a la nueva procreación y aunque trate de “quitar/ las piedras” del sendero de su *puer*, sabe también que no puede suavizar su *longissima via* ya que es él mismo el que tiene que llevar a cabo su propia *coincidentia oppositorum*. Von Franz apunta que según el texto *Aurora Consurgens*, el alquimista equiparaba el proceso de obtención de la piedra al de dar a luz. La obra, al igual que la gestación del niño llevaba: “tres meses preservado en agua, tres meses nutrido por el aire y tres meses por el fuego hasta que nazca”. Agrega que el mismo correspondería en un sentido psicológico al “nacimiento del *Self* dentro de la psique como un niño divino” (*Alchemy* 250-1). Este concepto era expresado por el alquimista, con la figura del *homunculus* emergiendo de la retorta, como se puede apreciar en la Introducción a este texto. De igual modo, como todo en las valencias alquimistas tiene su contrario, el *puer* también encuentra su contraparte en el *Senex*, el anciano sabio, identificado con Mercurio y con *Hermes Trismegistus*, el padre de la alquimia.



Hermes Trismegistus.-Senior. *De chemia*, in Mangetus, *Bibliotheca chemica curiosa* (1702).
(*Psychology and Alchemy* 249)

Sus enseñanzas figuran en la *Tabula Smaragdina*, la Tabla de Esmeralda. Hermes es el nombre griego del dios egipcio Toth, dios de la curación e inventor de las letras y la escritura. En las palabras de José Gollan es “el oráculo de los alquimistas, el padre del arte hermético, el fecundo escritor” (188, QPA I #4 239-40). Hermes, apunta Jung, al igual que la serpiente ourobórica, se constituyen en símbolos del *opus* ya que se encarnaban y transformaban los más extremos opuestos. Sin embargo, dado el hecho de ser el *vas*, el atañido de las más contrarias dualidades, es también “el demonio o *psicopompo* redentor, truculento y evasivo” (*Alchemical Studies* 237, QPA *Ibíd.*) Jung subraya que en su identificación con el ouroboros, es el elemento unificador: “Es el ouroboros, el Uno y el Todo, la unión de los contrarios llevados a cabo durante el proceso alquímico” (*Alchemical Studies* 232). Y dado el hecho de ser el *vas* de las más contrarias dualidades, es también “el demonio o *psychopomp* redentor, truculento y evasivo” (237).

Arancibia nos revela la presencia de Hermes en “Mis Duendes”, seres místicos que son ambos ayudantes y bribones, sus “ángeles traviesos de la guarda”. Los ve en visiones, las cuales son un tipo de sueños. Von Franz sostiene que, así como los sueños o visiones tratan de compensar los conflictos de lo consciente, la alquimia se esfuerza en llenar “los vacíos dejados por la tensión de los opuestos en el cristianismo” (*Alchemical Active Imagination* 30).

En el poema aludido anteriormente, el lector siente y ve en estos logrados versos, el surgir de los psicopompos alquimistas al son del canto del yo poético y se percibe una identificación de los mismos con la serpiente ourobórica:

Nadie me cree
cuando hablo de mis duendes
solo yo los veía surgiendo con mis cantos

desde todos los rincones de la casa
desde la tierra aquella que tenía
palpitaciones de hojarasca. (114)

Sin embargo, en la segunda estrofa y más aún en la tercera, el otro lado del “redentor, truculento y evasivo” psicopompo Hermes hace su presencia en la imagen de sus ángeles guardianes que si bien la acompañan, también son retozones y, como buenos hijos mercuriales del esquivo Hermes, se le aproximan y al mismo tiempo la evitan:

Me acompañaron siempre
como ángeles traviosos de la guarda
eran veloces
como el parpadeo de un instante
me aventajaban siempre
con esa condición
de colibríes iridiscentes
bajo el sol
de enero

Hoy los busco otra vez
aún están a mi lado
pero se mueven lejos
detenidos
como mi propia
sombra
con los años. (114 y 116)

Juana Alcira Arancibia, encarna las cualidades del alquimista de las que nos habla Gaston Bachelard: “lentitud, dulzura, espe-

ranza” las cuales constituyen “la fuerza secreta de la perfección moral y de la transmutación material” (Pariente, *La Alquimia en Abaddón el Exterminador* 93). Desde la soledad de su “desierto” de “palabras” y de “papel”, a pesar de las “ramas secas” en las que se han convertido sus manos, continúa su sagrada labor. Con singular alusión al clima benigno en este *temenos* de “estaciones que apenas se saludan” percibe la transformación añorada en los versos de “Metamorfosis” y, en “Hay un Día”, lo expresa así:

De pronto descubro que hay un día
que sólo a mí me pertenece.

Un tiempo que puedo transformar
a mi medida.

Que son míos los árboles, el aire
y esa nube
detenida
en el azul verdoso
de noviembre.

Pero es solo ese día.

Fuera de él

las espinas

y el bosque enmarañado. (108)

Las alusiones al árbol representan un ingenioso *leit motiv* a través de todo su poemario, desde sus “árboles muertos” en contraste con el “azul de los tarcos/ orquestados de pájaros” y con el “cisco amarillo de retamas”. Toda su poesía es una amalgama alquímica de nostalgias con una plétora de resonancias y colores en las tonalidades de los “colibríes iridiscentes” reunidos en el

corazón mágico de la piedra, elemento unificador de todos los contrarios.

Arancibia, guiada al igual que el *adeptus* alquimista, por el lema *ora et labora* continúa su *longissima via* a pesar de “las espinas/ y el bosque enmarañado” que encuentra a su paso. La autora convierte su *prima materia* que consiste en su tierra natal y la “ajena” en una *coniunctio* de memorias, sinsabores, esperanzas, alegrías, gritos silentes, lamidas de “salitre”, descensos y ascensos, los cuales constituyen la base del árbol poético de este ser especial que lleva sobre sus hombros esa “carga” más pesada que la del “mortal común” de la que nos habla Jung. El resultado de tan ardua labor es una *coniunctio oppositorum* llevada a cabo en toda su plenitud por nuestra admirable *soror mystica* en los versos de su *gran opus*: *Porque es de piedra el corazón de todo.* ✨



OTREDAD CREATIVA EN LA LONGISIMA VIA
DE KENNY FITZGERALD EN SU GRAN OPUS:
NIÑO A LA VERA DEL MAR





NOTA: Trabajo publicado inicialmente como ensayo introductorio al texto del poeta Kenny Fitzgerald en su *gran opus Niño a la Vera del Mar*. La Paz, Baja California Sur, México: Instituto Sudcaliforniano de Cultura. Unidad cultural Prof. Jesús Castro Agundez, 2006, 61-77. Impreso.

El verdadero poema... es dictado. Se cuece dentro de uno como la materia negra en el vientre del atanor. Tu corazón es el atanor. La nigredo enrojece con el fuego de la pasión hasta volverse blanca. Entonces el poema está maduro. Ya puedes escribirlo. La materia negra se ha convertido en oro. El poema es entonces el lapis, la Piedra. Si lo sacas antes de tiempo no hay nada: un metal denigrado... Si no pusiste en el atanor los elementos requeridos (sangre, huesos, tierra, tu Ser todo) y creíste que todo era un juego de palabras, bordado en el vacío, ritual artificioso, eres un apolíneo embustero, chapucero, falso. Como todos los apolíneos: a lo sumo deslumbrarás, pero no conmoverás.

EFRAÍN BARTOLOMÉ



RAZA EL POETA MEXICANO EN ESTE EPÍGRAFE un paralelo entre el proceso de la escritura del poema y las diferentes etapas de la obra del *artifex* alquimista en su larga búsqueda de la legendaria piedra filosofal, el *lapis*, el *Filius Philosophorum*, tesoro que yace enterrado en el interior de la madre tierra. Ofrecemos su representación pictórica en la figura titulada *La Montaña de los Adeptos* en la introducción a este estudio.

Fiel a su meta, a su propio *lapis*, Kenny Fitzgerald, dotado artífice de la palabra, “cuece”, en el atanor de su alma, cada una de las 24 creaciones que componen su poemario trilingüe: *Niño a la vera del mar*.

Encaramos el estudio exegético teórico de este poemario siguiendo los postulados de la filosofía hermética. Utilizamos la óptica junguiana sobre el concepto del artista y su otredad creativa,

cuya *œuvre* lo cautiva imponiéndole la fuerza y el peso del acto creativo. De aquí que:

[...] Lo único que le resta hacer es acatar ese impulso interior aparentemente extraño y seguirlo adonde sea que condujere intuitivo que su obra es superior a sí mismo con un poder que no es suyo y el cual no puede controlar. Aquí el artista no se identifica con el proceso creativo de su obra, pero reconoce que está subordinado a ella o que está fuera de ella; como si él se constituyera en una segunda persona o una persona que no es él hubiese caído dentro de un círculo mágico regido por una voluntad foránea (*The Spirit in Man, Art and Literature* 73, QPA 108).

Fitzgerald tampoco se identifica con su obra pero acepta esa inexorable subordinación a la misma. Su ser se desdobra en una otredad poética que se desploma en el “círculo mágico” junguiano rindiéndose ante el gran poder de su sensibilidad creativa. El poeta transfiere su *self* a ese otro yo que contempla la belleza que surge ante sus ojos, en la magnífica plasticidad de los versos de “Paisaje Marino” que abren su *opus*:

Mundo de acuarelas
 olas, cielo y costa
 pintados en el lienzo
 de una noche de verano,
 brumas al pastel,
 nebulosas turquesas y turmalinas,
 celeste calcáreo
 celajes de algodón
 pinceladas níveas que se tornan rosadas
 y que grises se desvanecen con lo últimos rayos

de un sol asfixiado por el brumoso aliento
de una inexorable capa marina
que suaviza el oro de su brillo y resplandor.

Una brisa, tan suave...
es un beso de seda
que apenas roza a los integrantes
de esta augusta noche estival.

Y por un instante
el escritor que observa
no está seguro,
si es la belleza de la escena
que lo embruja
o es el agua salada que empaña sus ojos.

Y poseído por el asombroso cuadro
de mar y cielo
lo captura
lo imprime en su corazón.
Memoria para ser enmarcada y ubicada
en una pared de su alma
donde permanecerá
hasta que las palabras puedan concordar
con el esplendor
del mundo de acuarelas
de esa noche de verano. (78)

Destacamos la maleabilidad pictórica de esta creación poética donde las pinceladas revelan una poderosa técnica imbuida de una alquimia cromática en sutiles graduaciones de tono. El espacio

confortador del poema es el *temenos*, ese lugar sacrosanto del alquimista, el *labor-oratorio*, el cual es aquí para el autor el espacio psíquico de su memoria: *Pacific Beach Point*, al cual ha retornado después de una larga jornada. Los últimos versos reflejan la angustia existencial del poeta al sentirse inadecuado para hacer justicia a la soberana belleza que tiene ante sí.

En el segundo poema que analizamos, “El Trompetista de la Frontera”, la *longissima via* fitzgeraldina continúa con una alquimia de sonidos discordantes que eventualmente se doblegan ante el poder suavizador de la música. Serge Hutin apunta que en la iconografía del Medioevo y el Renacimiento, se descubre a menudo la presencia de ciertos instrumentos musicales como “las trompetas, instrumentos de cuerda y un órgano” y añade que uno de los nombres de la Alquimia era precisamente “el arte de la música” (31, QPA 171. Ver ilustración alusiva en el primer ensayo).

Fitzgerald introduce su composición musical con una *coniunctio*, conjunción de trompeta/sol en todo su esplendor al comienzo del poema en el segundo verso, montando desde allí un cuadro cubista. La falta de artículos que identifiquen la ictericia de brazos cortados y anónimos contribuye a realzar el contraste entre la algarabía del tráfico, la mendicidad de los niños y la etérea serenidad de la música, la cual, en este punto del poema es un “fragmento” de melodía:

Es una tarde a comienzos de septiembre,
el trompetazo del sol calcina la polvorienta acera,
la convierte en una página grabada al aguafuerte
por el tiempo y una plétora de pisadas.

Todo parece despojado de apariencias y sin embargo
la realidad baila con la fantasía

la realidad remeda a la autenticidad.

Actores en tarjetas postales entran y salen
de escenas de tarjetas postales...

Tráfico en las calles

fluyendo con una velocidad de glaciar.

Carros viejos llenos de abolladuras
husmeando y resoplando contaminación
que expelen restos de rodados que los preceden.

Bocinas gruñendo

con graznidos de gansos.

Brazos de conductores colgando inertes de ventanillas
levantándose solo para ahuyentar moscas
o chicos que se escabullen entre la aglomeración
de carros como pescaditos en una jábega listos
con bandejas de chicles o trapos para limpiar el polvo desértico
de parabrisas por una mísera moneda.

El fragmento de una melodía

.....

flota foráneo en el brillo blanqueador del sol. (88)

Al igual que en el arte hermético todo en el poema es una reconciliación de contrarios. La introducción de la trompeta en su identificación con el sol, símbolo del codiciado oro del *adeptus* alquimista, encuentra su opuesto en la discordancia no solo de cláxones “con graznidos de gansos” sino también en las “joyas y baratijas” que se empacan, al son del deslizamiento de pisadas, mientras la música flota como un “paquete” en la soledad de su “envoltura” en el pesado aire:

bandadas de turistas,
emplumadas en un arco iris de camisetas veraniegas
y vestidos flotantes que exhiben bronceados hombros
y que se amontonan en un arrastre de pies frente a trenes de tiendas
esculcando vidrieras polvorientas

.....

Los ventiladores empujan el aire caliente de los cuerpos
hacia el otro lado
de las vidrieras
donde joyas y baratijas
se examinan y manosean
mil veces antes
de empacarlas

.....

El apacible acorde,
coro manso y suave
capturado en una envoltura de aire árido
flota desolado sobre la avenida. (89)

.....

Ante el desesperante cuadro de indiferencia por parte de los
transeúntes, el poeta busca la salvación en la otredad creativa de
su alter ego: Hasta que...

un hombre escucha el noble lenguaje
e intuye el agridulce secreto de la verdad
en los torturados tonos... (89)

Fitzgerald pone el toque de oro en los triunfales acordes
de este poema con un estremecedor *crescendo* y lo concluye con

el símbolo de la serpiente ourobórica que recoge todos los elementos discordantes que se dan inicialmente ahora transformados ante el poder mágico de la música:

El entorno se torna silente.

no hay lugar para regüeldos de autobuses,
ni insulsos diálogos
que arruinen la magia de la música,
ni para el estrépito sin rumbo de las miles de pisadas
sobre las agrietadas banquetas entrecruzadas de fracturas

Solo... la sutil sinfonía,
la agilidad de las notas
el vuelo vertiginoso de los sonidos. (90)

La imagen del rastro, otro componente primordial en el sendero de nuestro alquimista, retorna en “Huellas” pero en un sentido contrario al de “las miles de pisadas” en el deambular errabundo del turista en el poema anterior. Aquí regresamos al espacio sacro del artista donde los opuestos, el elemento volátil vislumbrado en las huellas del ave se unen al rastro humano:

Dos pares de huellas se entrecruzan en la arena
gaviota y hombre
la caligrafía del ave
relata su salida del mar
los hoyuelos en la suela del calzado cuentan
la jornada del hombre sobre la tierra. (94)

.....

Relacionamos el simbolismo del referente “huella” en este poema, con el elemento pictórico que exhibe a Sofía, diosa de la sabiduría, dejando sus rastros guías para el *adeptus*. (Véase grabado primer ensayo). Se podría aducir que nuestro alquimista comparte la figura arquetípica de su *ánima* fraguada en su inconsciente colectivo, con otro gran artífice de la palabra, el poeta argentino Manuel J. Castilla. En su composición titulada *Copajira* el poeta, oriundo de Salta, *temenos* del norte argentino, plasma la compleja realidad del socavón andino, con el símbolo de la huella, en una excepcional asociación alquímica con el minero, la montaña, la mina y el desecho corrosivo y dañoso del metal:

La montaña, minero,
que siempre estuvo quieta
sigue ahora tus pasos

.....

La copajira lima,
lima piedra por piedra
y queda, si te has ido,
comiéndose tu huella (129)

La *mise en scène* del episódico poema titulado “La Búsqueda” nos ubica a nuestro valeroso alquimista *in medias res*, identificándose con su caballo en un historial de flagelos compartidos en el combate. El espacio de este poema es una antítesis de la imagen de la arena en “Huellas”. Se trata aquí del estéril “desierto nombrado de Nuncacabar”. El autor encuentra la fortaleza para sobrellevar su carga creativa en la lealtad de sus perros, su caballo y su “espada desenvainada”:

Cabalgando a través de un desierto nombrado “Denuncacabar”
pienso en el mensaje que me envían tus labios.

En búsqueda de la flor que me diera una esperaza en soledades
donde la ceguera del Tiempo obliga mi deambular a tientas.

Mi caballo, Corazón, llagado en cientos de batallas
y mis numerosas heridas me hacen tambalear sobre la montura.

Mi Perro negro y oro Perro Bravo marcha al frente. Alma, Lealtad
y Arrojo, otros perros valientes se apresuran en pos de la meta.

La tierra maldita por el sol se derrumba
bajo los pesados cascos y las feroces zarpas.
¿Estamos alejándonos o cayendo en las fauces de la Muerte?

Una sola nube cenicienta en la bóveda del cielo turquesa
me desafía a proseguir la marcha, solo para detenerse y verme morir.

En el resplandor de la distancia percibo el titubeo de oscuras formas.
Sombras de carbón se levantan trémulas en el horizonte.

Pájaros negros sentados sobre rocas albas como la luna vigilan
con ojos de semillas la llegada de mi funesto destino.

.....
¿Es este trayecto solo parte de algún sueño milenario?
Cuatro jinetes se aproximan pisoteando hambrientos rayos de sol.

.....
El humo, la neblina y los encarnizados gritos del combate.
La Muerte avanza para zarparme con un salvaje rugido.

.....

Cascos estruendosos, polvo rosa del color de las rosas,
con la espada desenvainada espero el acoso del enemigo.

Con Alma y Corazón el combate comienza.
En el desierto de Nuncabar pagaré por mis yerros.

Lealtad, Alma y Corazón, mis amigos
la búsqueda de La Esperanza llega ahora a su fin. (85)

La naturaleza en esta composición se torna hostil como la de una composición plástica de Jerónimo el Bosco. Erich Neumann apunta la dificultad del artista flamenco en suprimir la originalidad de su arte:

Se adhirió conscientemente a los viejos cánones del medioevo, pero bajo el poder de su mano el mundo se transforma. Se vuelve diabólico y gnóstico; todo es tentación y en la desesperación paranoica de su conciencia ascética y medieval, siente el renacimiento del arquetipo de la tierra rodeándolo y brillando en cada color demoníaco. Paradójicamente sin embargo y precisamente por la razón de que para él, Satanás, en forma de lechuza había ocupado desde un comienzo el centro de la creación, su madre tierra se transforma en un 'paraíso terrestre' y todos los colores y formas de este paraíso fulguran en todo su esplendor" (*Art and the Creative Unconscious*, 96).

Fitzgerald crea un cuadro con una realidad penetrante, ardiente, ebria de sentidos. La lechuza de Bosco se personifica en un sombrío ambiente surrealista de aves negras "con ojos de semillas" trazados al claro oscuro que no cesan de avizorarlo. Presenciamos el avance del enemigo y nos identificamos con la figura fosforescente del héroe que constituye el meollo de lo real en el desolador espacio. La etapa alquímica que se identifica en el imaginario de este poema es la

nigredo, símbolo de la muerte metafórica provocada por la separación de los contenidos de lo consciente/inconsciente. Este concepto era expresado por el alquimista, como ya se vio en la Introducción a este ensayo, con la figura de la *materia prima*, especie de *vas* femenino, matriz oscura y fértil, fuente de la vida de lo consciente e inconsciente, receptora de todos los contrarios.

Fitzgerald transfiere el estado caótico de la *nigredo* que invade su alma a las aves negras que acosan su marcha y al vacilar “de oscuras formas”, “sombras de carbón” y “salvaje rugido” de la muerte. El apoyo visual a esta escena lo encontramos en la siguiente ilustración alquímica en la que se nos presenta el arquetipo de un guerrero armado con espada desenvainada en combate con un dragón, emblema de lo inconsciente. La exégesis que nos proporciona Jeffrey Raff, ávido intelectual junguiano, es la siguiente:

La guerra entre el ego y el caos del inconsciente toma lugar cuando el ego armado de los valores de su consciente confronta al dragón, bestia de la selva, símbolo de lo caótico en el inconsciente. Al mantenerse firme en su posición y punto de vista, el ego puede confrontarse con el inconsciente sin ser arrastrado por él y al mismo tiempo el ego usa su espada para estimular el cambio dentro del inconsciente (98).



Nicolas Banaud Delphinus.
The Book of Lambspring.

(Jeffrey Raff. *Jung and the Alchemical Imagination*
98, QPA 81)

Al igual que en la imagen arquetípica alquimista, el héroe fitzgeraldiano, en este agudo poema no se deja avasallar por el poder caótico de su inconsciente y el último verso: “la búsqueda de la Esperanza llega ahora a su fin”, delinea una *coniunctio* entre poesía y prosa en referencia al espacio acogedor de la estancia *La Esperanza* en la novela del autor titulada *The Brave Dogs*. En “Cintas de Cristal” el poeta inicia este poema en primera persona, pero en los versos finales el poder transformador de la naturaleza lo invade y lo obliga a recurrir a su alter ego:

Cintas de cristal
barras translúcidas, vidrios flotantes
me aprisionan entre los vahos de esta puerta.
Aguas que se deslizan desde la azotea
límpidas cadenas acuosas que se quiebran
en la escalera arrastrándose sobre el cemento oscuro
ansiosas de unirse con las otras
lágrimas de agotados nubarrones.
Burbujas que hierven el lodo
sumiéndolo en torrentes implacables destinadas al mar.

Cintas de cristal
nacidas en los desolados rostros de carbonados nubarrones
diamantes insulsos, deslustrados, mansos,
poderosos transformadores de la tierra
y de un hombre que de pie espera
en el umbral de una puerta con la mirada fija
en las infinitas cintas de cristal
de la lluvia. (83)

En “Joyas en la Arena” y en otro esfuerzo de resistir la soledad que lo apesadumbra en los desafueros de su marcha, el poeta acude una vez más a su otredad poética:

Y un hombre camina solo a lo largo de la costa
 escalando rocas y guardando el equilibrio sobre los punzantes
 | farallones
 buscando fragmentos de su alma entre los escombros y las dunas
 cumpliendo promesas personales. (81)

Y en “Niño a la Vera del Mar”, quizá el más tierno poema en la lírica fitzgeraldiana y el cual da título a su poemario, encontramos al poeta identificándose con el *puer* de los alquimistas:

Si te pudieras ver
 como yo te veo, niño a la vera de los sueños
 y las dunas del ocaso,
 me verías a mí en un tiempo distante. (86)

.....

El niño para el alquimista era el resultado supremo de la *coniunctio* de los opuestos sulfuro/mercurio simbolizados en la imagen de sol/luna o rey/reina. Según Jung, el *puer*: “es en realidad el hombre interior presentado como un *homunculus*, quien pasa a través de las etapas que transforman el cobre en plata y la plata en oro y quien por consiguiente experimenta un realce gradual de su valor.” (*Alchemical Studies* 89). [Ver ilustración alusiva en Introducción].

Fitzgerald presenta la contraparte femenina de su *puer* en *La “Princesa de P.B. Point”*:

Custodiando el equilibrio sobre una piedra huidiza,
 una princesa espera el retroceso de las olas

.....

En una arrugada bolsa blanca de plástico que luce
 como si fuese majestuoso accesorio

coloca las joyas que recoge al compás del viento que recita
un solemne poema:

*'En el agua transformada en plata por los dorados rayos solares,
rodeada de algas tan suaves como el cabello de las sirenas
un día encontrarás el tesoro secreto que anhelas... lo encontrarás aquí...
... en estos solares'*

En la cercana vivienda de su abuela
ubicada en un sendero de turmalinas
soñará con diamantes, perlas y primores
y el mundo mágico donde la Princesa de las Mareas
reina y recorre su reino sobre rocas huidizas. (79)

El poeta transfiere su yo poético a la voz del viento o en su papel de ese "tú" que le asegura la presencia del "tesoro secreto" que la protagonista ambiciona y el que se encuentra precisamente en ese espacio. Esta tierna composición comienza y concluye con la imagen de la serpiente ourobórica en la ubicuidad de la piedra "huidiza" expuesta en el primero y en el último verso del poema: "[...] donde la Princesa de las Mareas/ reina y recorre su reino sobre rocas huidizas." El elemento femenino recalca su presencia en el color blanco/ plata/ luna de la bolsa de plástico cuyo contrario es el receptáculo de "joyas y baratijas" en "El Trompetista de la Frontera" y como se verá en "Carretera Eterna" en otra "bolsa amarilla de plástico" portadora del oro.

En "Estaciones" Fitzgerald hace "circular" su piedra por la primavera, otoño y estío. Marie-Louise von Franz, nos revela que existen varios textos donde el alquimista recalca que la piedra filosofal tenía que pasar por el proceso de la *circulatio*, en su identificación con el *self*. Leamos a von Franz:

[...] se puede aseverar que el *self* solo llega a ser real cuando se lo expresa en las acciones de la persona en el tiempo y el espacio. Antes de que haya llegado a esa etapa no es totalmente real, pero luego se convierte en algo móvil [...] el movimiento adquiere una cualidad creativa [...] y hay muchos textos en la alquimia en los que se dice que la piedra filosofal tiene que circular. Generalmente esto está conectado con la simbología del tiempo porque los alquimistas afirman que la piedra filosofal tiene que pasar por el invierno, la primavera, el verano y el otoño [...] Desde un punto de vista psicológico, esto significaría que el *Self* comienza a manifestarse en el espacio y en el tiempo, que no se convierte en algo en un momento determinado para luego retornar al modo de vida anterior ya que su efecto impacta la totalidad de la vida [...] La piedra, la nueva luz, el *Self*, es capaz de moverse por sí misma. (*Alchemy* 165).

En un afán de lograr esta *circulatio*, nuestro alquimista fortalece su otredad creativa al identificarse con el jardinero que recoge y lee...

Páginas escritas en la primavera editadas
por los soles y lluvias del otoño texto de
un árbol azotado por el viento palabras
en la red de venas y manchas

léidas por un hombre con un rastrillo
que rastrilla la grama teñida de oro
y desvía su mirada de la muerte del otoño,
al poderoso oleaje y arenas del estío. (99)

La figura arquetípica del jardinero era el dios Saturno en su papel de jardinero de la obra. La autora von Franz atestigua que: “Existen muchos grabados en madera en los textos alquímicos donde Saturno, en su papel de anciano jardinero con pierna de palo atiende el jardín

de las llamadas plantas sol y luna, donde crecen las mismas o los árboles solar y lunar.” (*Alchemical Active Imagination* 106, QPA 114)



Speculum veritatis, Siglo XVII,
Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Lat. 7286, f.2.
(Jeffrey Raff, *Jung and the Alchemical Imagination* 46, QPA 113)

Fitzgerald embelesado súbdito de las más profundas sinestesias de órdenes visuales y auditivos traslada su *self* a ese jardinero imbuido de esperanza que aleja la vista del oro agónico del otoño y se concentra en el poder vivificador de la luz del paisaje estival que surge ante su vista. Esta misma imagen ilumina y reverdece una vez más su poder creativo en “Ojos de Fuego”:

Comienzan como centelleos, esquivras de luz,
parpadeos de llamas vacilantes y resplandecientes
que perforan la periferia
de Ojos Nocturnos de fuego reflejando el poderoso claro
de un sol que se dispone a sumergirse
en la lejanía debajo del aterciopelado y purpúreo horizonte

.....
Desde la distancia un silente sentido de esplendor
impregna e imbuye

los ojos
 que vigilan
 desde ventanas en las colinas
 ojos ocultos
 ojos de fuego
 ventanas, ojos,
 testigos cada
 noche de un suceso con
 el poder de inspirar
 al más desolado corazón. (92)

El referente femenino anuncia su presencia tanto al comienzo del poema en la dedicatoria del poeta a su madre como también en la imagen de los hogares y el agua revelados en la fotografía tomada y escogida por el autor que acompaña el poema. La imagen del ojo nos remonta a la figura arquetípica del águila, elemento volátil, con cientos de ojos tatuados en el paisaje de su cuerpo, símbolos de luminiscencia y las dos coronas representantes de los dos poderes, espiritual (Papa) y temporal (Emperador).



Codex Palatinus Latinus 412
 (Siglo XV).

(Jung, *Psychology and Alchemy* 472)

En su asociación con el fuego, esas “esquirlas de luz” y “parpadeos de llamas vacilantes” –símbolos del sol para el alquimista y, en términos psicológicos, del ego–, aunados a los ojos ventanas de las casas sobre las colinas del paisaje californiano podrían interpretarse como intentos del incipiente ego en un afán de desarrollarse fuera del atañor materno.

La *coniunctio* de sol y horizonte en los últimos versos indicaría el retorno del hablante poético a la metafórica y nutritiva matriz psicológica, ya que la misma posee ahora “el poder de inspirar/ al más desolado corazón”.

Relacionado con este tema, surge el elemento lácteo en la lírica fitzgeraldiana en cuatro poemas: en “Ventana”: “El alambrado es una miríada láctea/ de resplandecientes cristales de hielo”; “Ventana Invernal” hace hincapié en la “Multitud de nubes de un gris lechoso/ presionando hacia abajo desde un cielo soñoliento”; “Amanecer en la Paz” apunta el vuelo de “escuadrones de aves entre luces mantecosas” y por último, el símil sinestésico de orden visual y táctil en los viscerales versos de “Carretera Eterna”: “El firmamento colmado



Stolcius de Stolcenberg. *Viridarium Chymicum*. (1624).
(Jung, *Psychology and Alchemy* 409, QPA 110)

de flotas de nubes grises/[...] cuelgan como ubres llenas de leve llovizna”. Cotejamos aquí el referente visual alquímico que aplicaría al aspecto renovador del *vas* creativo fitzgeraldiano con el grabado de Stolcius de Stolcenberg ofrecido en la página anterior. En las palabras de Jung: “El mar de la renovación surgiendo de la leche virgen. Representación simbólica del poder vivificador del inconsciente (=ballena)”.

En “Carretera Eterna”, el doliente yo poético encuentra las fuerzas necesarias para continuar su azarosa trayectoria, una vez más apoyado en la lealtad de sus perros y nuevamente transfiriendo el peso de su otredad creativa a esa “bolsa amarilla de plástico” portadora del codiciado metal, símbolo del oro, reconciliador de contrarios. El poema concluye con la imagen de la serpiente ourobórica y el triunfo de la escritura con los versos que expresan el reconocimiento de la ardua e ineludible misión del escritor:

El silencio de la carretera es interrumpido por el bramido
del viento

y el rugido de ruedas sobre las cicatrices del asfalto.

El firmamento colmado de flotas de nubes grises

con siluetas de barcos de guerra

cuelgan como ubres llenas de llovizna

rociando la marchitada hierba amarilla de los pastizales.

El hambriento ganado con aletargados ojos de vidrio

deambula en el antiguo espacio de los antílopes.

Mar desértico, llanos sedientos,

lomas escarpadas y ondulantes.

.....

Compartiendo el vacío,
el solitario aliento del viento engatusa
y aúlla a las cordilleras rocosas con crestas
inclinadas y lomos jorobados, huesos
petrificados
de alguna bestia prehistórica.

Una bolsa amarilla de plástico
aprisionada en la empuñadura espinosa
de un alambrado de púas herrumbradas
aletea frenéticamente
como bandera.

Atrapado deshecho palpitante, andrajoso,
azotado y flagelado, retorciéndose, algo que
una vez tuvo importancia
ahora mueca de derrota y desilusión.

En una senda milenaria
un agobiado jinete.
Sus perros de pelambre dorada cubierta
con el polvo de ladrillos de adobe marchan
esquivando los cascos del caballo

Distancias recorridas.
Distancias por recorrer
susurra el destino,
instando a continuar hacia
las montañas del norte

.....

Debatiendo
sobre el valor de la vida

atrapada en el alambre
tambaleando en la brisa
bolsa amarilla aprisionada
entre virtud y pecado lentamente
desgarrada y quebrantada pequeños
fragmentos
de un corazón
arrebatados por el viento
y el destino

.....

Y la carretera
seguirá su curso hacia el norte
eterna,
constante serpiente gris
y obsidiana
con fauces sanguíneas
lengua muda
que devora el tiempo
y la mente,
las esperanzas y sueños
y vive para siempre
ajena a
la dulce canción del amor

o

lo que sería
imperdonable...
escucharla
y dejarla
sin ...
entonar. (102-3)

Fitzgerald multifacético *artifex* alquimista, músico, fotógrafo, novelista, poeta y traductor, bruñe los versos de su poemario develando la seducción que ejerce la exuberancia de metales que van desde el cobre en los ojos del trompetista hasta las piedras preciosas que su princesa de P.B. Point, su *puer* femenino, recoge en su atanor, “una arrugada bolsa blanca de plástico”.

Todo en la lírica fitzgeraldina es una alquimia de ordenadas imágenes, vivencias, colores, reconciliación de los más disímiles contrarios en metáforas de un calibre cinematográfico. A manera de ejemplo rememoramos una de las numerosas escenas que han quedado grabadas en nuestra memoria. La persecución por el felino Jack en el poema elegíaco que el poeta titula “Trotamundos”:

Entre las hojas secas del otoño
persegúa a los animalitos
que corrían como flechas
entre charcos de sol
o a las aves que se posaban
en las ramas de los arbustos
que bordeaban los caminos de grava. (82)

Fitzgerald sigue su propio sendero de lucha por cumplir su destino de escritor desdoblándose en esa otredad creativa “regida por una voluntad foránea” de la que nos habla el psicólogo zuriqués y concluye su *longissima via* brindándonos su *gran opus*: *Niño a la Vera del Mar*. ☞

ORO VERDE
DE CARMELO GARIANO:
RESEÑA EN ALBA DE AMÉRICA
41-42 (2003): 483





NOTA: Trabajo publicado inicialmente
como reseña en *Alba de América* 41-42 (2003): 483



ARMELLO GARIANO, PRESTIGIOSO ESCRITOR, lingüista y maestro alquimista, nos brinda con su obra, su *gran opus*, *Oro Verde*, una prueba fehaciente —una vez más— de su destreza en el manejo del idioma con su original amalgama de humor y originales metáforas entrelazadas, en un trasfondo del más crudo realismo.

El tesoro verde de este artista realiza su transmutación desde su escondite en la selva hasta nuestro entorno, vía el hermetismo de las organizaciones de narcotráfico en la frontera México-norteamericana. Gariano vuelca en su escritura la terrible realidad del mayor flagelo del mundo y nos encarcela, como diestro conciliador de contrarios, en las entrañas de un mundo alucinante, injusto, sangriento y mágico donde no todo es enteramente bueno ni totalmente malo, coincidiendo con el axioma del padre de la Alquimia, Hermes Trismegisto: *lo que está abajo es igual a lo que está arriba*. Germinan así, desde su *vas* creativo, una serie de metahistorias entretejidas con episodios de violencia, tensiones y cotidianidades que hacen eco en el lector y donde nunca faltan las alusiones literarias salpicadas de picardía, desde el “verde que te quiero verde” hasta los “hombres necios” de Sor Juana, que aquí tienen “huevos de acero”.

Como buen alquimista, Gariano ubica su personaje principal femenino, en el espacio igualitario del hombre: Candelaria o “Candy

Poncey”, para los “gringos”, Candi, para los hispanos y para el sensible artífice de la palabra “Cándida Candi” (“candy”, inglés/ español “golosina”, “caramelo”). Candi nos conmueve y nos identificamos con ella por su sencillez, su heroísmo, su nobleza pero asimismo, por la inseguridad con respecto a su cuerpo, su tremenda lealtad a sus progenitores y por la aceptación de la desigualdad en los patrones culturales masculinos que la llevan –en su afán de lucha en contra de la pobreza– a probar ese “amargo” trago, el oro blanco de la cocaína “*in pectore*”, lo que marca su cuerpo para siempre. Sin embargo, en la gran paradoja que es la vida, por lo que se podría atribuir a una sincronicidad junguiana, le señalan el mojón en su *longissima via*, que la conducirá al encuentro con el amor en la figura del personaje de apelativo “Sublime”, temible, taciturno y mercurial psicopompo.

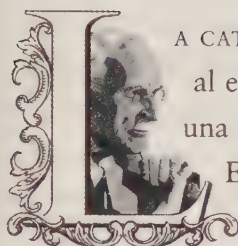
Candi es, nos guiña Gariano, “el postre que se sirve a la postre” y nos encontramos compartiendo sus aventuras, su calvario, sus vicisitudes y hasta justificamos sus actos maquiavélicos, porque la sentimos nuestra y nos identificamos con ella. Candi deja de ser un personaje de la cenefa fronteriza y se yergue en símbolo de la realidad de la mujer en el contexto México-latinoamericano.

Todos los personajes, aun los secundarios, quedan nítidamente grabados en nuestro ser. Carmelo Gariano, erudito rabelesiano, nos ha legado una gran obra. *Oro Verde* es decididamente su *gran opus* alquímico, donde la profundidad de los temas, los niveles del lenguaje y los personajes de “la Gran Putla” o los del pueblo rival “Tlapa”, con sus sabios dichos y la “relamida nomenclatura” que el psiquiatra expectora o “la prudencia en aras de la jurisprudencia” del legajo judicial, se dan cita para mesmeriza, deleitar, impactar y apasionar a los lectores. ✎

APÉNDICE:
SINCRONICIDADES
Y EXPERIENCIAS ONÍRICAS.







A CATÁLISIS PREPONDERANTE que llevó a Carl G. Jung al estudio de la Alquimia por toda una década, fue una experiencia onírica que se le repetía varias veces.

El soñante se encontraba observando varios manuscritos de la Edad Media con extraños dibujos y grafías en los estantes de una biblioteca en el espacio de un anejo de un hogar:

Grandes y gruesos volúmenes encuadernados en piel de cerdo descansaban en contra de la pared. Entre ellos, había un número de libros ataviados con grabados al cobre, con extraños caracteres e ilustraciones que contenían símbolos extraordinarios como yo nunca había visto antes. En ese entonces, no sabía a qué se referían. Solamente mucho tiempo después supe que se trataba de símbolos alquímicos. En el sueño solo estaba consciente de la fascinación que ellos y toda la biblioteca ejercían sobre mi persona.

[...] El ala desconocida de la casa era una parte de mi personalidad, un aspecto de mí mismo; representaba algo que me pertenecía pero de lo cual no estaba aún consciente. Ese sector y muy en especial la biblioteca se referían a la alquimia, asimismo desconocida para mí, pero cuyo estudio era inminente. Unos quince años después, congregué una biblioteca muy parecida a la del sueño. (*Memories, Dreams, Reflections* 202)

En 1928, el sinólogo Richard Wilhelm, le envía la traducción al alemán de su autoría del manuscrito chino *I Ching*, el cual contiene varias valencias simbólicas vistas en el sueño de Jung. Este texto fue decisivo para el estudio de las instancias capitales de la Alquimia en conexión con la psicología analítica. (Ibíd.)

Para encaminar al lector hacia una mejor comprensión de su teoría sobre la sincronicidad, Jung expone varios casos de simultaneidades significativas. Además de “los innumerables casos de coincidencias significativas [...] que incluyen desde la bien documentada visión del incendio por Swedenborg en Estocolmo hasta el informe reciente del Air Marshall Victor Goddard sobre el sueño de un oficial desconocido, el cual predijo el accidente subsecuente del avión de Goddard”. (Ibíd. 525-6), el primer caso que citamos es el de una paciente en tratamiento en el espacio del *temenos* clínico. En el momento que la paciente estaba relatando un sueño sobre el obsequio de un escarabajo de oro, se escuchó un suave golpecito en la ventana. Era el aleteo de un escarabajo. El psicólogo, lo deja entrar, lo atrapa y se lo ofrece a la mujer. Se trataba de un “*Cetonia aurata*”, muy parecido al escarabajo del sueño. La paciente era “extraordinariamente difícil de tratar” nos dice el psicólogo, debido a que

[...] su *animus* estaba tan resumado en la filosofía cartesiana y tan rígidamente adherido a su idea de la realidad, que el esfuerzo de tres profesionales, –yo era el tercero– no daba resultado. Evidentemente, se necesitaba algo totalmente irracional, algo fuera de mi poder. El sueño no logró perturbar en lo más mínimo la actitud racionalista de mi paciente. Sin embargo, cuando el escarabajo entró volando por la ventana, su ser consiguió romper el caparazón posesivo de su *animus* y se logró por lo menos comenzar al fin el proceso de su transformación. (*The Structure and Dynamics of the Psyche* 439)

El segundo ejemplo que ofrecemos es el relato de la esposa de un paciente de Jung, según el cual, el día de la muerte tanto de la madre de la mujer como de la abuela, una bandada de pájaros apareció y se posó en las ventanas de la cámara mortuoria.

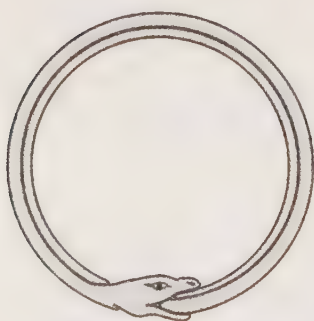
Cuando el cónyuge de esta mujer, estaba al final del tratamiento psiquiátrico, superada ya la neurosis, comenzó a sufrir una serie de síntomas que parecían ser problemas cardíacos. Jung lo derivó a un especialista, quien no pudo encontrar nada fuera de lo normal. Al regresar camino a su hogar, el paciente se desplomó en la calle. Cuando lo trajeron moribundo a la casa, (con el informe médico todavía en el bolsillo), la esposa estaba en un gran estado de ansiedad. La mujer relata que, en cuanto el paciente había salido rumbo al cardiólogo, una bandada de pájaros apareció volando, posándose en la casa. Al respecto, Jung apunta lo siguiente:

A pesar de que conocía personalmente a estas personas y sé muy bien que los hechos reportados son verdaderos, no me imagino ni por un momento que el que esté determinado a considerarlos puras “casualidades” vaya a cambiar de parecer. Mi objetivo es solamente relatar estos dos incidentes y simplemente dar una indicación del modo en que estas coincidencias significativas se presentan por lo general en la vida práctica. (*“Synchronicity: an acausal connecting principle.”* (*The Structure and Dynamics of the Psyche* 438-9)

Y con respecto al ejemplo sobre las aves en su relación con la muerte, el psicólogo agrega que: “Si uno considera que en el Hades Babilónico las almas llevaban vestidos de plumas y que en el Egipto antiguo el término “ba” o sea “alma” era identificado con el ave, no es inconcebible asumir la presencia de ciertos símbolos arquetí-

picos”. Los editores en nota de pie de página #89, nos recuerdan que en la Odisea de Homero, Libro XI, las almas de los muertos “gorjean” (Ibíd.439).

Marie-Louise von Franz, en su obra *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*, nos relata que su maestro y colega Jung le comentaba que en las experiencias oníricas de sus pacientes, encontraba ciertas imágenes arquetípicas que no podía comprender. Por ejemplo, el sueño de una paciente, donde ella veía que un águila levantaba el vuelo pero de pronto, en la mitad del vuelo, giraba la cabeza y comenzaba a comerse sus propias alas. Un día el psicólogo estaba examinando unos textos antiguos alquímicos y encontró en el *Ripley Scroll*, el cual ofrece una serie de ilustraciones que explicitan el proceso alquímico, una sorprendente imagen exactamente igual a la del sueño de su paciente: un águila que se devora sus propias alas. El significado arquetípico alquímico, según Jung, sería la lucha de los opuestos. Es de destacar que el manuscrito mencionado, fue una de las atracciones principales de la reciente exhibición sobre la alquimia en el Museo Getty de Los Ángeles (octubre 11, 2016/ febrero 12, 2017).



The ouroboros, Kekulé's inspiration
for the structure of benzene
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:
Ouroboros-benzene.svg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ouroboros-benzene.svg)

Otro evento que es de subrayar, es la experiencia que tuvo el científico alemán, August Kekulé (1829–1896). En 1890, en un acto en su honor, celebrando los 25 años de la publicación de su ensayo sobre la benzina, afirmó que había descubierto la estructura cíclica de la molécula de la misma después de tener una visión de una serpiente que se tragaba su propia cola. Desde un en-

foque alquimista, tendría su correspondencia en el símbolo de la serpiente ourobórica.

Y cuando viajaba en un carruaje tirado por caballos en Londres tuvo una visión de átomos y moléculas, como parejas danzantes que se vinculaban entre sí. Esto sería un ejemplo, explica Jung,

“[...] de lo que, los alquimistas llamaron la *coniunctio*, la cópula que había preocupado la mente de los alquimistas por diez y siete siglos. Fue precisamente esta imagen que apartaba la mente del investigador de los problemas de la química y los retornaba al mito antiguo de la boda real o divina. Sin embargo, en la visión de Kukulé, se alcanzó la meta química al final. Por lo tanto proveyó el servicio más grande que nuestro entendimiento pueda imaginar sobre los compuestos orgánicos y los avances subsiguientes sin precedentes en la química sintética. (*The Practice of Psychotherapy* 168)

Continuamos el tema de las experiencias oníricas con el sueño del crítico Abraham Haber. En su obra *Jung y el principio de sincronicidad*, nos lo relata:

En el año 1962, soñé que realizaba un viaje a Brasil, en automóvil, con mi esposa y mis dos hijos. En un momento determinado, sentí la sensación de que habíamos equivocado la ruta. De pronto el camino se angostaba y sus flancos estaban poblados por hortensias. Desembocamos en un amplio espacio rodeado por casas y negocios. Enfrente había una iglesia en construcción, el camino parecía terminar y no quedaba más remedio que volver. Ahí me desperté. (12)

Alrededor de un par de años más tarde, el psicólogo Haber emprendió un viaje a Brasil, en automóvil compañía de su esposa y sus dos hijos. Cuando llegaron a la ciudad de Nova Petropolis, tuvieron un contratiempo y al reemprender la marcha, se equivocaron de dirección:

Habíamos equivocado la ruta pero no teníamos conciencia de ello. A la vera del camino comenzaron a presentarse hortensias que se hicieron cada vez más numerosas y densas, sentí frío y recordé mi sueño. Kilómetros más adelante se abrió la entrada al pueblo de Gramado donde supimos más tarde se celebraba todos los años la fiesta de las hortensias. El camino seguía y nos llevó hasta el pueblo de Canela. Entramos en un recinto bastante amplio rodeados por casas, negocios [...] frente a mi vista había una iglesia en construcción [...] allí terminaba nuestra ruta dado que no podíamos seguir adelante. (14)

El psicólogo Haber interpreta estos acontecimientos con su propio proceso de individuación y su conexión con el *lapis philosophorum*:

[...] un análisis posterior me permitió vislumbrar elementos simbólicos, contenidos, ya no en el sueño, sino en los hechos subjetivos que concretaban en la realidad mi visión onírica. El episodio comenzó en el pueblo de Nova Petropolis que significa 'nueva ciudad de Pedro'. Para Jung el proceso de individuación es una religión interior y *la mitad de la vida* marca un momento indispensable en ese sentido. El fundamento de la primera mitad de la vida cede su lugar a una nueva piedra fundamental sobre la cual se apoyará la segunda mitad. (21)

Al respecto, véase asimismo las sincronicidades en la vida de Ernesto Sabato en el ensayo sobre el proceso de individuación junguiano. Y como en la alquimia todo está conectado, aludo a otra sincronicidad de la alquimia del talentoso alquimista, pintor y escritor argentino. Este suceso se basa en el hecho de que el alquimista que ilustró el texto titulado *Ars Morendi* (1415) [El Arte de Morir] (escrito por un fraile dominicano anónimo), acostumbraba firmar sus obras con las iniciales "E.S." (QPA IV, # 4). Cincuenta

años más tarde el pintor alquimista Jerónimo el Bosco crea su propio *Ars Moriendi*. De acuerdo a la crítica, el pintor neerlandés fue influido por la obra del maestro “E.S”¹.

Es de mencionar también el interesante caso de sincronicidad del ingeniero Jorge Horacio Perea:

Solía sucederme que con el oído interno escuchaba durante períodos variables, ciertos fragmentos musicales; podían ser instrumentales, sinfónicos o corales. Atribuí el hecho a la educación recibida. Una evocación recurrente hace algo más de veinticinco años, era un fragmento de la *cadenza* del primer movimiento, *Allegro molto e marcato* del concierto en la menor, opus 16 de Edvard Hagerup Grieg (1843-1907). Cinco potentes acordes (hecho sincrónico) y un enérgico pasaje descendente del piano (hecho diacrónico); cascada de sonidos propios de la música folklórica noruega.

Durante el largo vuelo a Auckland, New Zealand, con escala en Punta Arenas, que operó Aerolíneas Argentinas con el Boeing 747/200 –en el límite de sus posibilidades técnicas–, siguiendo una braquistócrona, (del griego *ἄνῃ-βρόχῳ*, *brachistos* ‘el más corto’ y *χρόνος*, *chronos* ‘intervalo de tiempo’), debo haber escuchado más de una vez esta obra de inspirado lirismo. Inspirado lirismo y ejemplo de conjunción de opuestos o *coniunctio oppositorum*, como espíritu que “reúne en la unidad y enriquece en la diversidad”. Así la naturaleza de esta obra concertante escrita durante el verano de 1868, cuando Grieg recién casado y con 25 años de edad, pasaba una temporada en una granja dinamarquesa en Søllerød², cerca de Copenhague.

Durante enero y febrero de 1991 participé de la actividad académica de Massey University en Palmerston North y de Lincoln University en Christchurch. La comunidad universitaria ofreció a los visitantes una cena de recepción. Por razones de protocolo fui ubicado

frente a un diplomático y a un colega docente, noruegos. Promediando el banquete, el diplomático, hombre mayor, me preguntó muy educadamente, qué conocía de su país. Probablemente aguardaba una referencia geográfica. Comenté que salvo una diferencia poco significativa en latitud, ellos se hallaban en las antípodas de su patria –precisando, las coordenadas de Oslo son: 59°54'40"N / 10°45'10"E y las de Auckland: 36°51'00"S / 174°47'00"E–. Este comentario sobre su ubicación en un lugar diametralmente opuesto al de su residencia habitual, les causó cierta perplejidad.

Inmediatamente y amparado en el murmullo de los demás comensales intenté entonar unos compases de la *cadenza* del primer movimiento del referido concierto de Grieg. Reparo ahora en la gran riqueza de la visión inherente a *El Rosario de los filósofos o un regalo precioso de Dios* (*Rosarium Philosophorum sive pretiosissimum donum Dei*)– manuscrito ilustrado anónimo, fechado en 1550, según el cual, la obra “procede del uno y vuelve al uno”, como la forma sonata del primer movimiento, por ello llamada *circulare* o también *rota* o rueda. Lo dicho empalma con el segundo paso, la escultura de Gustav Vigeland, “La rueda de la Vida”.

También les conté que las enseñanzas del escultor José Alfonzo y su ensayo *Treinta mil años con los pies en la Tierra*, me habían advertido de lo fundamental que es la introducción del rompimiento de la bipedestación en la escultura.

Alfonzo admiraba la obra de Gustav Vigeland y particularmente su inspirada creación “La rueda de la Vida”, modelada entre 1933 y 1934; símbolo de lo perenne, ejecutado como una guirnalda de mujeres, niños y hombres, sosteniéndose unos a otros. Evoca el viaje del hombre desde la cuna a la tumba, a través del amor, la felicidad, la aflicción y el dolor, la fantasía, la incierta esperanza y sus anhelos de eternidad... “La rueda de la Vida³” o “Livshjulet”, en la que siete figuras humanas, cuatro adultas y tres infantiles se entrelazan formando un círculo. Es obra del escultor noruego Gustav Vigeland,

emplazada en el Parque que lleva su nombre, ubicado en una zona en el interior del Frognerparken, situado al oeste del centro de la ciudad de Oslo, capital del país. El Parque Vigeland ocupa una extensión aproximada de 32 hectáreas distribuidas en cinco áreas: La cancela de la entrada; El puente; La fuente; El monolito y La rueda de la vida.

Mis interlocutores se mostraron visiblemente emocionados y el diplomático comentó que todos los días, yendo a su trabajo en la zona gubernamental, ubicada en el centro de Oslo, bordeaba el Parque Vigeland.

Recordé entonces también, la admiración de mi madrina académica, Vera Martha Winitzky, por Niels Henrik Abel quien probó en 1824 que no existe una fórmula que permita calcular las raíces de polinomios generales de grado $n^3 - 5$ en términos de sus coeficientes y demostró la doble periodicidad de las funciones elípticas. De Abel dijeron Charles Hermite y Adrien-Marie Legendre, respectivamente, “*Abel a laissé suffisamment de mathématiciens pour les occuper pendant cinq cents ans*” y “*quelle tête celle du jeune Norvégien!*”. [“Abel ha dejado a los matemáticos, lo suficiente para mantenerlos ocupados durante quinientos años” y “¡Qué cabeza tiene el joven noruego!”]

El matemático Christian Felix Klein (1849-1925) escribió en *Development of mathematics in the 19th century*, refiriéndose al monumento concebido y ejecutado por G. Vigeland y erigido en homenaje a Abel en Oslo⁴, que debía decepcionar a quien estuviera familiarizado con su temperamento, pues, “... Sobre un imponente bloque de granito, un atleta juvenil como héroe byrónico (característico de Lord Byron o de sus poesías), se yergue sobre dos víctimas de sacrificio, grisáceas, mirando hacia los cielos. Podría tomárselo como un símbolo del espíritu humano, pero reflexionando sobre el hondo significado de los entes abatidos; ¿podrían representar las ecuaciones quinticas o las funciones elípticas, conquistadas? ¿O los escollos y penurias de su vida cotidiana?...”

Cierro este relato sobre sincronicidades y ‘extrañas coincidencias’, comentando que mis turbados amigos noruegos, hicieron referencia a la obra evocativa de la angustia y de carácter expresionista de Edvard Munch (1863-1944) y sobre el final de la cena, se inclinaban a coincidir con el príncipe danés en cuanto a que “¡Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, de las que han sido soñadas en tu filosofía!...” (*Hamlet* de William Shakespeare; quinta escena del primer acto).

Por último, en el ámbito personal, menciono, entre las numerosas sincronicidades que suceden en mi vida cotidiana, una de ellas en su nexa con la numerología ourobórica:

El número de mi primer documento de identidad, expedido el 11 de noviembre de 1952, a los doce años de edad es 219237.



En la *longissima via* de mi vida que me llevó a numerosas mudanzas, por obligaciones laborales de mi esposo a diferentes estados de los Estados Unidos, donde nos tocó vivir por hace más de medio siglo, el código de mi presente y última residencia en este país, contiene cuatro dígitos al igual que los cuatro últimos números de mi cédula de identidad: 92037.

Concluyo este anexo citando las palabras de Jung sobre el tema y su conexión psicológica:

Desde tiempos remotos el ser humano se ha valido de la numerología para establecer coincidencias significativas, es decir coincidencias que pueden ser interpretadas. Hay algo peculiar sobre los números, uno podría decir incluso, misterioso. [...] Invariablemente han sido utilizado para caracterizar un objeto numinoso y todos los números del 1 al 9 son 'sagrados' [...] Lo más elemental de un objeto es su cualidad de ser uno o muchos. Los números ayudan más que nada a poner orden al caos de las apariencias. [...] También podría ser el elemento más primitivo en la mente humana si se tiene en cuenta que los números del 1 al 4 ocurren con más frecuencia y más amplitud de incidencias. En otras palabras: los patrones primitivos del orden son tríadas o tétradas. [...] No sería una conclusión osada definir el concepto de número como un *arquetipo de orden*, el cual ha llegado a ser consciente. Es realmente notable que las imágenes de totalidad psíquica que el inconsciente produce de manera espontánea, los símbolos del *self* en formas mandálicas, también posean una estructura matemática. Son por lo general cuaternidades o sus múltiplos. Estas estructuras no solo expresan orden sino asimismo lo crean. Es por ello que, por lo general se manifiestan en ocasiones de desorientación psíquica con el objeto de compensar un estado caótico o como formulaciones de experiencias númenes. Es de recalcar nuevamente que no son invenciones de la mente consciente sino productos espontáneos de lo inconsciente. Es natural que la mente consciente puede imitar estos patrones de orden pero tales imitaciones no prueban que los patrones originales sean invenciones de lo consciente. De aquí la irrefutable conclusión del concepto de número como factor de orden de lo inconsciente. (*The Structure and Dynamics of the Psyche* (456-7) ❧)

NOTAS:

1. Véase: dibujo titulado “Impaciencia” (1440) en Pallimed: Arts & Humanities. (<http://arts.pallimed.org/2008/04/ars-moriendi.html>)
2. V.: “El Lago de Søllerød” – Kiaerskou <http://www.artnet.com/artists/frederik-christian-jacobsen-kiaerskou/bøllemosen-jægersborg-hegn-4kcW9v52wxvUwEohEhGNEQ2>
3. V.: “La rueda de la Vida” o “Livshjulet” – Gustav Vigeland
<https://enalma.files.wordpress.com/2014/02/la-rueda-de-la-vida-1.jpg>
4. V.: “Monumento a Niels Henrik Abel” Gustav Vigeland
[https://en.wikipedia.org/wiki/Niels_Henrik_Abel#/media/File:Statue_of_Niels_Henrik_Abel_\(by_Gustav_Vigeland\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Niels_Henrik_Abel#/media/File:Statue_of_Niels_Henrik_Abel_(by_Gustav_Vigeland).jpg)



OBRAS CITADAS

Acosta, Gabriel. *Poemas de Bar y de Sombras*. Prólogo: Pedro Raúl Sánchez. "A manera de Prólogo": Ricardo Gutiérrez. Tucumán: Mir-Ediciones, 2011. Impreso.

— <http://gabrielo-art.blogspot.com.ar/>

—. *Poemas-para ser-fragmentos*. S.M. de Tucumán: Editorial del Bicentenario, 2013. Impreso.

Alifano, Roberto. [http://www.lagaceta.com.ar/nota/446947/Tucumanos/Borges-era niño-jugaba-palabras.html](http://www.lagaceta.com.ar/nota/446947/Tucumanos/Borges-era-niño-jugaba-palabras.html). 7/27/11

Arancibia, Juana Alcira. *Porque es de piedra el corazón de todo*. 4^a. Ed. Trilingüe. Prólogo: Ester de Izaguirre. Introducción: Queli Pariente. Trads. Francés: Laura Calvetti (ensayos) y Josefina Ibáñez (poemas). Inglés: Kenny Fitzgerald & Queli Pariente (ensayos y poemas). Buenos Aires: Georges Zanun, 2008. Impreso.

Bartolomé, Efraín. *Agua Lustral. Poesía, 1982-1987*. Presentación: Juan Domingo Argüelles. México, D.F. Lecturas Mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. Impreso.

Biagi, Maureen. "Archangel Gabriel: Herald of All Ages". *The Gabriel Guild Newsletter* 1. I (1992-3): http://www.manuscripts.arts.net/Ave_VIN1_gabriel.htm

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: cultural icons and the meaning behind them*. Trad. James Hulbert. New York: Meridian, The Penguin Group, 1994. Impreso.

- Borges, Jorge Luis. "El alquimista". *El otro, el mismo/Para las seis cuerdas/ Elogio de la sombra*. Buenos Aires: RandomHouseMondadori, S.A. 2012. Impreso.
- Callan, Richard. *Jung, Alchemy and José Donoso's Novel El Obsceno Pájaro de la Noche*. Vol 58. *Hispanic Literature*. Wales: United Kingdom SA488LT, 2000. Impreso.
- Cambray, Joseph. *Synchronicity: Nature and Psyche in an Interconnecting Universe*. College Station: Texas A&M University Press, 2009. Impreso.
- Campbell, Joseph. *The Mythic Image*. Assisted by M.J. Abadie. Princeton: Princeton UP, 1974. Impreso.
- Castilla, Manuel J. *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor, 2000. Impreso.
- Chiriboga, Luz Argentina. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 2da. Ed. 2003. Impreso.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Luz_Argentina_Chiriboga#Obra_publicada
- Darío, Rubén. *Cuentos y Poemas*. Charleston, SC: Create Space Independent Platform, 2014. Impreso.
- DiBernard, Barbara. *Alchemy and Finnegans Wake*. Albany: State University of New York, 1980. Impreso.
- DiChirico, Giorgio. <https://www.lexandermag.org/giorgio-de-chirico-and-the-quantum-metaphysics-of-art-convergences-between-existentialism-symbolism-romanticism/the-anxious-journey-1913/>
- Edinger, Edward. *Anatomy of the Psyche*. La Salle, Illinois: Open Court Publishing Co., 1985. Impreso.
- . *Ego and Archetype: Individuation and the Religious Function of the Psyche*. Boston: Shambhala Publications, Random Century House, 1992. Impreso.
- . *The Mysterium Lectures: A Journey through C. G. Jung's Mysterium Coniunctionis*. Transcribed and Edited by Joan Dexter Blackmer. Toronto, Canada: Inner City Books, 1995. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Herreros y Alquimistas*. Trad. E. T. Rev. Manuel Pérez Ledesma. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1979. Impreso.
- Fernández-Gozman. *La Poesía es como el Aroma: Poética de Luiz Benítez*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2009. Impreso.
- Fitzgerald, Kenny. *Boy by the Sea. Niño a la Vera del Mar. Petit Enfant au Bord de la Mer*. Prólogo: Rubén Sandoval. Introducción: Queli Pariente. Ed.

- Trilingue. Trads. Queli Pariente (español). Rubén Sandoval (francés). La Paz, México: Instituto Sudcaliforniano de Cultura: Unidad Cultural Profesor Jesús Castro Agundez, 2006. Impreso.
- Freud, Sigmund. *La Interpretación de los Sueños*. [Die Traumdeutung]. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza S.A. 1991. Impreso.
- . Leonardo da Vinci: *A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence by Professor Dr. Sigmund Freud*. Trans. A.A. Brill, Ph.B. MD. LL. D., University of Vienna. Kindle Edition: Marblehead, Massachusetts: Trajectory, 2014.
- Fulcanelli. *El Misterio de las Catedrales: La obra maestra de la hermética en el siglo XX*. Trad. J. Ferrer Aleu. Barcelona: Plaza y Janes, 1990. Impreso.
- Gariano, Carmelo. *Oro Verde*. La Paz, México: Universidad de California Sur, 2002. Impreso.
- Girondo, Oliverio. *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada, 1968. Impreso.
- Gollan, Josué (h). *La Alquimia*. Santa Fe: Librería y Editorial Castellví, S.A., 1956. Impreso.
- Haber, Abraham. *Jung y el Principio de la Sincronicidad: Arquetipos y Símbolos*. Buenos Aires: Enrique Santiago Rueda, 1956. Impreso.
- . *Símbolos, Héroe y Estructuras*. Colección "Las Ideas y las Formas" dirigida por J. A. García Martínez. Prólogo: J.A. Martínez. Buenos Aires: Librería Hachette S.A. Nf.p. (No contiene fecha de publicación). Impreso.
- Hall, James A. *The Jungian Experience: Analysis and Individuation*. Toronto: Inner City Books, 1986. Impreso.
- . *Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments*. New York: Grune and Stratton, 1977. Impreso.
- Hesse, Herman. *Demian: The Story of Emil Sinclair's Youth*. Introduction Thomas Mann. New York: Harper and Row Publishers, Inc. 1965. Impreso.
- Holzappel, Tamara. "Dostoievsky's *Notes from the Underground* and Sábato's *El Túnel*." *Hispania* 51 (1968): 440-446.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Trans. Eliot Weinberger. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2004.
- Hutin, Serge. *Histoire de L'Alquimie*. Trad. Juan Gratacos V. Ed.. Guayaquil: Ariel Ltda. Cromograf S.A., 1976. Impreso.
- Jacobi, Yolande. *The Psychology of C.G. Jung*. New Haven & London: Yale University Press, 1973. Impreso.

- Jacobi and R.F.C. Hull. Bollingen Series XXXI. Princeton: Princeton UP, 1970. Impreso.
- *Psychological Types..The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 6. Trans. R.F.C. Hull. 1989. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1971. Impreso.
 - *Psychology and Alchemy..The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. XX Trans. R. F. C. Hull. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen SeriesXX. 2nd. ed. Princeton: Princeton UP, 1968. Impreso.
 - *The Red Book Liber Novus*. Ed. & Introduction: SonuShamdasani. Preface: Ulrich Hoerni. Trans.: Mark Kyburz, John Peck and Sonu Shamdasani. London: W.W. Norton & Company, 2009. Impreso.
 - *The Spirit in Man, Art and Literature. The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 15 Trans. R.F. C. Hull. Ed. Sir Herbert Read et al. London: Routledge& Kegan Paul, 1971. Impreso.
 - "Synchronicity: an acausal connecting principle":*The Structure and Dynamics of the Psyche. TheCollective Works of C.G. Jung*.Vol. 8.Trans. R.F.C. Hull, Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX, 2nd. Ed. Princeton: Princeton UP, 1969. Impreso.
- Jaffé, Aniela. *The Myth of Meaning in the Works of C. G. Jung*. Trans. R. F. C. Hull. Zurich: Daimon, 1986.Impreso.
- *De la Vida y de la Obra de C.G.Jung*. Trad. Servanda de Hagen. Madrid: Mirach S.A., 1992. Impreso.
- Jong, H.M.E. *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Lake Worth, FL:Nicolas-Hays, Inc. 2002. Impreso.
- Jung, C.G.*Alchemical Studies. The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 13 Trans. R.F.C. Hull. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton UP, 1983. Impreso.
- *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collective Works of C. G. Jung*, Vol. 9. Bollingen Series XX, 2nd. Ed. Sir Herbert Read et al. Trans. R .F. C. Hull. Princeton: Princeton UP, 1969. Impreso.
 - Civilization in Transition: The Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 10. Bollingen Series XX, 2nd. Ed. Sir Herbert Read et al. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton UP, 1970. *Kindle Edition*. Web. March 1. 2014.
 - *The Integration of the Personality*. Trans. Stanley Dell. New York: Farrar & Rinehart, Inc. 1939. Impreso.

- *The Interpretation and Nature of the Psyche*. With Wolfgang Ernst Pauli. Introduction: Marvin Jay Greenberg. Ishi Press, 2012. Impreso.
- *Man and his symbols*. New York: Dell Publishing, 1964. Impreso.
- *Memories, Dreams, Reflections*. Recorded and Edited by Aniela Jaffé. Trans. Richard & Clara Winston. New York: Vintage Books, 1973. Impreso.
- *Mysterium Coniunctionis. The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 14. Trans. R. F. C. Hull. 1989. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX. 2nd. ed. Princeton: Princeton UP, 1989. Impreso.
- *The Practice of Psychotherapy: Essays on the Psychology of the Transference and Other Subjects. The Collective Works of C. G. Jung*. Vol. 16. Trans. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX. 2nd. ed. Princeton: Princeton UP, 1966. Impreso.
- *Psychological Reflections: A New Anthology of his Writings 1905-1961*. Edited by Jolande Jacobi and R.F.C. Hull. Bollingen Series XXXI. Princeton: Princeton UP, 1970. Impreso.
- *Psychological Types. The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 6. Trans. R.F.C. Hull. 1989. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1971. Impreso.
- *Psychology and Alchemy. The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. XX. Trans. R. F. C. Hull. Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX. 2nd. ed. Princeton: Princeton UP, 1968. Impreso.
- *The Red Book Liber Novus*. Ed. & Introduction: Sonu Shamdasani. Preface: Ulrich Hoerni. Trans.: Mark Kyburz, John Peck and Sonu Shamdasani. London: W.W. Norton & Company, 2009. Impreso.
- *The Spirit in Man, Art and Literature. The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 15. Trans. R.F. C. Hull. Ed. Sir Herbert Read et al. London: Routledge & Kegan Paul, 1971. Impreso.
- “Synchronicity: an acausal connecting principle”: *The Structure and Dynamics of the Psyche. The Collective Works of C.G. Jung*. Vol. 8. Trans. R.F.C. Hull, Ed. Sir Herbert Read et al. Bollingen Series XX, 2nd. Ed. Princeton: Princeton UP, 1969. Impreso.
- Klossowski de Rola, Stanislas. *Alchemy: The secret Art*. London: Thames and Hudson, 1973. Impreso.
- Lamy, Lucie. *Egyptian Mysteries. New light on ancient knowledge*. London: Thames and Hudson, 1997. Impreso.

Lautrémont. *Los cantos de Maldoror*. Traducción, Prólogo y Notas de Ángel Pariente. Colección La Cruz del Sur. Madrid, Buenos Aires, Valencia: Pre-Textos, 2000. Impreso.

Lister, Florence C. *Pot Luck: Adventures in Archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997. Impreso.

Mc. Lean, Adam. "Animal Symbolism in the Alchemical Tradition".
(<http://www.levity.com.alchemy/animal.html>)

THE MERRIAM-WEBSTER ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE. Springfield, Mass.: Merriam Webster, 1995. Impreso.

Neruda, Pablo. *Selected Odes of Pablo Neruda*. Introduction and Trans. Margaret Sayers Peden. Oakland, CA: University of California Press, 1954. Impreso.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Trans. Ralph Manheim. Bollingen Series XLVII. Princeton: Princeton UP, 1991. Impreso.

—. *Art and the Creative Unconscious: Four Essays*. Trans. Ralph Manheim. Bollingen Series LXI. Princeton: Princeton UP, 1971. Impreso.

—. *The Origins and History of Consciousness*. Trans. R.F.C. Hull. Bollingen Series XLII. Princeton: Princeton UP, 1970. Impreso.

Nóbile, Beatriz. *El Acto Experimental*. Buenos Aires: Losada, 1972. Impreso.

Pariente-Ahmed, Queli. *La Alquimia en la Escritura y la Pintura de Ernesto Sabato: coniunctio alquímica entre imagen y palabra*. Prólogo: María del Carmen Tacconi. Academia Argentina de Letras. Colección Estudios Hispánicos. Vol. XVII. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico/ Georges Zanun Editores, 2011. Impreso.

https://www.amazon.com/Alquimia-Escritura-Pintura-Ernesto-Spanish-ebook/dp/B009TB846S/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1488768434&sr=1-3&keywords=queli+pariente

Disponible en 39 bibliotecas en diversas universidades:

http://www.worldcat.org/title/alquimia-en-la-escritura-y-la-pintura-de-ernesto-sabato-coniunctio-alquimica-entre-imagen-y-palabra/oclc/763334706?loc=92037&tab=holdings&start_holding=13#tabs

Peppino Barale, Ana María. "Ernesto Sabato también Pintor". *Revista Casa del Tiempo*. Ed. Gilberto Alvide. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco de México [UAAM] III (2001):49-53.

Proffoff, Ira. *Jung, Synchronicity & Human Destiny: Non causal Dimensions of Human Experience*. New York: The Julian Press, Inc., 1973. Impreso.

- Raff, Jeffrey. *Jung and the Alchemical Imagination*. York Beach, Maine: Nicolas-Hays, Inc. 2000. Impreso.
- Read, John. *Prelude to Chemistry: An Outline of Alchemy its Literature and Relationships*. New York: The Macmillan Company, 1937. Impreso.
- . *Alchemist in Life, Literature, and Art*. Kessinger Publishing: Rare Mystical Reprints. Ndp/np. Impreso.
- Revista Casa del Tiempo*. Ed. Gilberto Alvide. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco de México [UAAM] III (2001):49-53.
- Richardson Jr. Robert D. *Emerson the Mind on Fire*. With a Frontispiece by Barry Moser. Berkeley: University of California Press, 1995. Impreso.
- Roemmers, Alejandro G. *El regreso del Joven Príncipe*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008. Impreso.
- Rosarium Philosophorum*. [The Rossary of the Philosophers]. English Translation Fergusson Manuscript 210. Introduction and Commentary by Adam McLean. Edinburgh: Magnum Opus Hermetic Source Works, 1980. Impreso.
- Rubio, Miguel. "Sábato y la luz." *Revista Hispanoamericana* 475 (1990): 7-31.
- Sabato, Ernesto. *Abaddón el Exterminador*. 7ª ed. Bs. As.: Sudamericana, 1977. Impreso.
- . *The Angel of Darkness*. Trad. Andrew Hurley. New York: Ballantine Books, 1991. Impreso.
- . *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1970. Impreso.
- . *El Túnel*. Ed. def. Buenos Aires: Seix Barral, S.A., 1989. Impreso.
- . *Sobre Héroes y Tumbas*. Ed. def. Bs. As.: Seix Barral, S.A., 1988. Impreso.
- . *El Pintor Ernesto Sábato*. Fotografías de Eduardo Grünberg. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Impreso.
- . *Sabato Pintura*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, S.A./ Seix Barral, 1995. Impreso.
- SAN DIEGO MUSEUM OF ART: *Selected Works*. Ed. Polly Cone. San Diego, California: The San Diego Museum of Art, 2003. Impreso.
- Schwartz, Jorge. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía: un texto carnavalesco. Vanguardia e cosmopolismo na década de vinte: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983. Impreso.

- Shakespeare, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W.G. Clark and W. Aldis Wright. Vol. I. New York: Nelson Doubleday. Ndp. [No date of publication]. Impreso.
- Silva, José Asunción. *Obra Poética*. Madrid: Hiperion, 2002. Impreso.
- Splendor solis. A facsimile of the complete manuscript*. Traditionally attributed to Salomon Trismosin. The British Library (Harley ms. 3469): London: Palatino Press, 2014. Impreso.
- St. Armand, Barton Levi. "Poe's 'Sober Mistification': The Uses of Alchemy in *The Gold Bug*". *Poe's Study IV* (1971): 1-7.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Colección Universitaria de Bolsillo, Tomos 1, 2 y 3, 1971. Impreso.
- Trismosin, Salomon. *Splendor Solis: an Alchemical Treatise* (1582). London: Palatino Press, The British Library (Harley Ms. 3459), 2014. Impreso.
- Urbina, Nicasio. *La Significación del Género: Estudio Semiótico de las Novelas y Ensayos de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal, 1992. Impreso.
- Von Franz, Marie-Louise. *Alchemical Active Imagination*. Boston: Shambhala, 1997. Impreso.
- . *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. Toronto: Inner City Books. Impreso.
- . "The Process of Individuation" & "Symbolism in the Visual Arts": C.G. Jung *Man and his Symbols*. New York: Dell Publishing, 1964, 176 & 278, QPA 148 & 62. Impreso.
- Warlick, M.E. *Max Ernst and Alchemy*. Foreword: Franklin Rosemont. Austin: U of Texas P, 2001. Impreso.
- . "Max Ernst's Alchemical Novel". *Art Journal* 46(1987): 1, 61-73
- Wilhelm, Richard. *The Secret of the Golden Flower*. Trad. Gary F. Baynes. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. Impreso.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Foreword Eudora Welty. San Diego: A Harvest Book Harcourt, Inc., 1981. Impreso.



OTRAS OBRAS/ ENSAYOS/ RESEÑAS DE LA AUTORA SOBRE LA ALQUIMIA (1994-2017)

- “*Coniunctio* alquímica entre el ‘Nocturno’ de José Asunción Silva y el ‘Nocturno’ y ‘Otro Nocturno’ de Oliverio Gironde”, en vías de publicación: Revista *A Turucutu*: año 5. Número 5, 2018. Extracto de este texto de la autora en homenaje al cincuentenario del fallecimiento de Oliverio Gironde (1891-1967).
- “La Alquimia como Instrumento de Crítica”. *Antología Cultural 1916-2016*. Vol. I. San Miguel de Tucumán: Edición del Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, Argentina, 2016, 133-139. Impreso.
- Sincronicidades junguianas en *Sirio* y *Roberta* *Memoria de una profecía* de Carlos Civili Mir. Revista *A Turucutu*: año 4. Número 4, (2016):23-28. Tucumán, Argentina.
- Sincronicidad e Imaginación Activa en *Jonatás* y *Manuela* de Luz Argentina Chiriboga. Buenos Aires: *Ensayos Literarios Iberoamericanos [ELI]*. Año 1 N°1 (Sept. 2015): 29-41.
- https://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_noss?url=search-alias%3Ddigital-text&field-keywords=Revista+Ensayos+Literarios+Iberoamericanos+
- Prólogo a *Sirio* y *Roberta: Memoria de una profecía*. Novela de Carlos Civili Mir. 2da. Ed. Tucumán: Mir Ediciones, 2015. Impreso.
- La Alquimia: contribución autobiográfica. *El Poeta: Homenaje a Pedro Raúl Sánchez*. Tucumán, Argentina: Mir Ediciones, (2015): 90-94. Impreso.
- Burzac, Alejandra. Autora y Editora Literaria: *Ella: minificciones*. Imagen de Tapa: Ricardo Salinas Tello. Prólogo: Alejandro Gil. Palabras de Queli Pariente-Ahmed. Texto contratapa: Rodolfo Vargas Aignasse. San Miguel de Tucumán: Trascendernoa, 2015. Impreso.

- El Sábato Alquimista. Revista *Pulso Argentino*. iii. 9. Tucumán, (2011): 28-30.
- La alquimia en la pintura y escritura de Ernesto Sabato: *coniunctio* entre obra plástica y literario metafórica: *Alba de América* 55-56. 29 (2010): 69-102.
- Juana Alcira Arancibia: La Búsqueda de la Piedra Filosofal en su gran *opus*: *Porque es de Piedra el Corazón de Todo*. *Estudios de la Literatura del Noroeste Argentino*. Colección *Estudios Hispánicos* Vol. XIV. Prólogo: Dra. María del Carmen Tacconi, Academia Argentina de Letras. Westminster, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2006, 25-62. Impreso.
- Kenny Fitzgerald: *Boy by the Sea. Niño a la vera del mar. Petit Enfant au bord de la mer*. Ed. Trilingue. Trad. español y Ensayo introductorio al texto: "La *longissima via* del poeta Kenny Fitzgerald en su gran opus *Niño a la vera del mar*: una interpretación alquimista". La Paz, Baja California Sur, México: Instituto Sudcaliforniano de Cultura. Unidad Cultural Prof. Jesús Castro Agundez, 2006, 61-77. Impreso.
- Centro de arte moderno www.cam.org.org: textos críticos: Ernesto Sabato el alquimista en *Abaddón el Exterminador*. 2004. Buenos Aires, Argentina.
- *Sol edad divino tesoro*: una interpretación alquimista. Poemario: poeta José S. Cuervo. *Alba de América* 41-42. 22 (2003): 411-423.
- Gariano, Carmelo: *Oro Verde*. Ensayo de Contratapa. La Paz, México: Universidad de Baja California Sur, 2002. Impreso.
- Libro de Texto: *La Alquimia en Abaddón el Exterminador*. Victoria, BC: Trafford Press, 2002. Impreso.
- Ernesto Sábato: El Alquimista en *Abaddón el Exterminador*. México: Revista *Casa del Tiempo* 42. IV (2002): 53-64.
- Mitología Alquimista en *Abaddón el Exterminador*: *Alba de América*. 35-36.19 (2000): 135-144.
- Libro de texto: *Abaddón el Exterminador y La Alquimia*. Diss. Doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, NM, 1994. USA. Impreso.



ACERCA DE LA IMAGEN DE TAPA

Título de Imagen: LA ATRAPASUEÑOS

Pintura s/tabla, técnica mixta, 42 x 91 cm)

Autor: GABRIEL ACOSTA (<http://gabrielo-art.blogspot.com.ar>)

Ascenso y descenso, en lo alto y en lo bajo, arriba y abajo, representan la realización emocional de los contrarios, y esta realización gradualmente conduce o debiera conducir a su equilibrio. Este motivo ocurre frecuentemente en los sueños, en la forma de subir y bajar de una colina, subir escaleras, subir y bajar ascensores, globos, aviones, etc. Corresponde a la lucha entre el dragón con alas y el que carece de ellas, es decir, el ouróboro. (Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis* 223)

La Atrapasueños se eleva en un trasfondo de gran colorido, indicador de los matices de la *cauda pavonis* [cola del pavo real], etapa de la *albedo* alquímica, símbolo de la plata, donde se unían todos los colores del arco iris, mediante el proceso de la *ablutio* o sea el lavado de la *prima materia* (primera sustancia: materia, metales/ser humano). La figura mágica se enaltece sobre los peldaños de la *scala lapidis* [escalera de la piedra], fase de la *sublimatio* alquímica, referente espiritual. En términos metafóricos junguianos, la *scala lapidis* alquímica es de absoluta necesidad para “bajar/subir” al/del inconsciente en aras de conseguir la *coniunctio oppositorum* [reconciliación de contrarios] en busca de la anhelada totalidad psíquica. En la escritura, simbología alquímica eternizada, vg, entre muchos otros, por el autor chileno Vicente Huidobro en su *opus Altazor* y en la plástica por *La caída de Ícaro* de Pieter Brueghel. Acordes con el lema fundamental alquímico: *lo que está abajo, es como lo que está arriba, lo que está dentro es como lo que está afuera*, las figuras geométricas de bordes irregulares, que acompañan la imagen central de la composición, indicarían la angustia existencial del artista. (QPA)





FINALIZÓ LA IMPRESIÓN DE ESTE
LIBRO EL DÍA 20 DE SETIEMBRE DE 2017
EN LOS TALLERES DE MUNDO GRÁFICO S.R.L.,
ESTANISLAO ZEBALLOS 885, AVELLANEDA,
PROVINCIA DE BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA

•

U.I.O.G.D.

UT IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS

QUE EN TODAS LAS COSAS SEA
DIOS GLORIFICADO

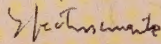
Su última obra, *La Alquimia en la Escritura y Pintura de Ernesto Sabato: coniunctio alquímica entre imagen y palabra*, Vol. XVII Col. Estudios Hispánicos (Bs. As./ Westminster, Cal.: *Georges Zanun Eds.* en coedición con el Instituto Lit. y Cult. Hispánico) está disponible en 39 universidades en USA y Europa. (<http://www.worldcat.org>).

Su carrera de docente incluye cursos de Conversación, Español Comercial y Traducción en *Kansas State University* y en *University of New Mexico*. Se desempeñó como profesora *full time tenured* y jefa de departamento del *Central New Mexico Community College* de Albuquerque donde enseñó cursos de Español y Literatura Latinoamericana. Es traductora al nivel nacional e intérprete judicial certificada por el estado de New Mexico. Es autora de una novela, *El Mundo de Valle*, publicada por la Univ. Autónoma de Baja California Sur, 2000 y una variedad de artículos de crítica y traducción publicados en anuarios y revistas académicas. Obtuvo el Premio de Honor del Instituto Literario y Cultural Hispánico, Westminster, Cal. 2010. Asimismo, se dedicó *ad honorem* a actividades caritativas como intérprete de médicos en los hospitales y hospicios de Manhattan, Kansas, enseñó inglés a niños refugiados vietnamitas y fue directora de Asuntos Internacionales para la *League of Women Voters*.

*Consideraciones acerca de los trabajos
de Queli Pariente-Ahmed:*

[...] CREO QUE USTED HA HECHO UN TRABAJO NO SÓLO PLENO
DE ERUDICIÓN, SINO DE TALENTO Y DE AFECTO. MUCHAS,
MUCHAS GRACIAS.

AFECTUOSAMENTE



ERNÉSTO SABATO

SOBRE TESIS DOCTORAL, [UNIVERSITY OF NEW MEXICO
(UNM), ALBUQUERQUE, USA] 23 DE MAYO, 1994

¿QUIÉN SE HUBIERA IMAGINADO EN EL TIEMPO QUE ESCRIBÍAS TU DISERTACIÓN
QUE LLEGARÍAS A COMPONER UN *OPUS MAGNUS* SOBRE UNA NOVELA TAN
HERMÉTICA COMO ES *ABADDÓN*? ES UN ACERCAMIENTO COMPLETO A ESTA
OBRA SABATIANA Y POR EXTENSIÓN A LAS OTRAS NOVELAS SUYAS. Y LO QUE
CORONA TU INVESTIGACIÓN ES EL DESCUBRIMIENTO Y ELUCIDACIÓN
DE LA PINTURA QUE TAN PERFECTAMENTE COMPLEMENTA LA ESCRITURA.
NADIE PODRÁ SUPERAR EL TRABAJO QUE HAS HECHO [...]

TAMARA HOLZAPFEL-TOMASSON

PROFESORA EMÉRITA, UNIVERSITY OF NEW MEXICO,
ALBUQUERQUE, NM, USA, E-MAIL: 11-12-2011

[LO] HE LEÍDO VARIASVECES Y CON SUMO DETENIMIENTO [...], Y CON CADA
LECTURA SE REAFIRMÓ LA IDEA DE QUE HICISTE UN PROFUNDO Y TALENTOSO
ANÁLISIS [...]. HABER TOMADO EL TEMA DE LA ALQUIMIA EN RELACIÓN CON
LA OBRA LITERARIA Y PLÁSTICA DE SABATO, ES UN HECHO QUE ME HACE INFERIR
CON CUÁNTA PROFUNDIDAD Y VEHEMENCIA HAS ENCARADO TU OBRA [...].
Y DEMOSTRASTE QUE NO TODO ESTABA DICHO... NI ANALIZADO... NI ESTUDIADO [...].

GRACIELA BUCCI

INSTITUTO LITERARIO Y CULTURAL HISPÁNICO
E-MAIL: 29-8-2016 SOBRE EL PRÓLOGO DE ESTE LIBRO

RECOMIENDO LA PUBLICACIÓN DE ESTE INTERESANTE ARTÍCULO. ES MUY
ORIGINAL, [...] Y DESVELA UN ASPECTO HASTA AHORA DESCONOCIDO DE
LA OBRA DE OLIVERIO GIRONDO: SU DIÁLOGO CON LA IMAGINERÍA DE LA
ALQUIMIA. LA COMPARACIÓN CON LAS TEORÍAS PSICOLÓGICAS DE JUNG
PROPORCIONA TAMBIÉN UN INTERESANTE MARCO TEÓRICO PARA LA
METICULOSA LECTURA DE LOS TEXTOS DE GIRONDO.

REVISTA ALBA DE AMÉRICA

26-2-2017: RECOMENDACIÓN DEL EVALUADOR/A
SOBRE EL ESTUDIO DE OLIVERIO GIRONDO.